

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



DUAS OU TRÊS COISAS

SOBRE CINEMA

ALDA ALEXANDRA PASTOR BARRETO SARMENTO RODRIGUES

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2008

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Programa em Teoria da Literatura

DUAS OU TRÊS COISAS
SOBRE CINEMA

ALDA ALEXANDRA PASTOR BARRETO SARMENTO RODRIGUES

Mestrado em Teoria da Literatura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Miguel Tamen

Lisboa

2008

RESUMO

Esta tese parte da análise dos filmes *The Birds*, de Alfred Hitchcock, e *Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson, e dos depoimentos destes dois realizadores, para fazer uma descrição geral do cinema e da importância do espectador na construção do significado de um filme. Nela são tratadas questões linguísticas, literárias e epistemológicas, sobre usos de palavras em filmes, sobre interpretação, e sobre a percepção, o conhecimento e a construção de sentido.

ABSTRACT

In this dissertation, the analysis of Alfred Hitchcock's *The Birds* and Robert Bresson's *Diary of A Country Priest* and statements of both directors is the starting point for a general description of cinema and the importance of the viewer as far as the meaning of a film is concerned. The dissertation addresses linguistic, literary and epistemological issues, regarding matters such as the uses of words in film, interpretation, perception, knowledge and meaning.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema, Bresson, Hitchcock, Significado, Espectador

KEYWORDS

Film, Bresson, Hitchcock, Meaning, Viewer

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Miguel Tamen, não só pela orientação desta tese, mas também pelos magníficos seminários de Introdução ao Estudo Avançado de Literatura a que tive oportunidade de assistir durante o mestrado, sem os quais esta tese não existiria tal como é.

À minha amiga Cristina Fernandes, perigosa traficante de livros e filmes, grande responsável pelo meu interesse por Robert Bresson.

Last but not least, ao Alexandre, por todo o apoio e por «gostar dos mesmos filmes».

INDICE

Prefácio	p. 7
Tábua analítica	p. 9
1. Logofobia e <i>The Birds</i>	p. 11
2. Usos de palavras em <i>Diário de um Pároco de Aldeia</i>	p. 16
3. Cinema não é teatro	p. 22
4. Será que Bresson adaptou Bernanos?	p. 25
5. Será que Hitchcock adaptou Daphne du Maurier?	p. 29
6. O significado de uma palavra num filme	p. 34
7. Barulhos e manchas	p. 36
8. Sons como actores	p. 41
9. Todos os filmes são mudos	p. 44
10. O significado de um filme	p. 47
11. Quem faz o significado	p. 50
12. Arbitrariedade	p. 53
13. Falar de filmes	p. 56
Bibliografia citada	p. 59
Filmes citados	p. 61

PREFÁCIO

A partir da análise de dois filmes com argumentos adaptados de textos literários (*The Birds*, de Alfred Hitchcock, e *Diário de um Pároco de Aldeia*, de Robert Bresson) e das reflexões dos seus realizadores sobre cinema, abordo nesta tese um conjunto de problemas linguísticos (relacionados principalmente com usos de palavras), literários (relativos à leitura e à interpretação) e epistemológicos (em torno da natureza da percepção, do conhecimento e da construção de sentido) que, não sendo especificamente cinematográficos, conduzem a algumas conclusões que possibilitam uma descrição de cinema¹.

A escolha dos dois realizadores em questão prende-se com a constatação de que, apesar de serem considerados muito diferentes (Hitchcock é visto geralmente como um realizador de filmes de acção e mistério para o grande público, enquanto Bresson é considerado um autor difícil, mais preocupado em produzir arte do que em fazer dinheiro), ambos defendem e praticam princípios muito semelhantes relativamente a questões como a preparação da banda de som, a direcção de actores, a adaptação de textos literários, usos de palavras, a distinção entre cinema e teatro, e a importância do espectador. A convergência de pontos de vista entre dois realizadores com filmes considerados tão distintos, o facto de os dois terem reconhecidamente realizado filmes que exploram ao máximo tudo o que o cinema pode fazer, podem ser usados como argumentos para defender que uma análise de apenas dois filmes sirva como ponto de partida para uma descrição geral de cinema, que se pretende válida para todos os filmes e não só para aqueles considerados «bom cinema».

Como espero que a tábua analítica que se segue ajude a tornar claro, o facto de a percepção e a compreensão (de um episódio empírico, de uma palavra, de um texto) se processarem por via indirecta porque – como explica o filósofo Wilfrid Sellars num texto fundamental² para o desenvolvimento da reflexão que se segue –, não tendo conteúdo epistémico, as ocorrências empíricas, não podem engendrar a sua identificação, o seu

¹ Por «descrição de cinema» entendo algo um pouco diferente de «definição de cinema»: mais do que referir e identificar elementos específicos à realização de filmes, procuro traçar um retrato geral da experiência do cinema.

² SELLARS, Wilfrid, «An Ambiguity in Sense-Datum Theories», in *Empiricism and the Philosophy of Mind*, ed. R. Brandom, Cambridge: Harvard UP, 1997

conhecimento ou as suas próprias descrições³, conduz-me a uma descrição do cinema que assenta em duas premissas importantes.

Primeiro, um filme, mesmo quando parte de um argumento adaptado de um texto literário, é um suporte de imagens e sons sem significado intrínseco: no cinema, as palavras são tratadas como imagens e sons como os outros, não transmitindo, por conseguinte, informação privilegiada. O texto de partida não engendra o seu argumento adaptado, nem funciona como guia de sentido do filme.

Segundo, uma vez que um filme não traz em si o seu significado, a percepção de um filme implica interpretação, isto é, o recurso a conhecimentos prévios para integrar ocorrências visuais e auditivas num contexto que as torne significativas. Apesar de os filmes existirem enquanto suportes destas ocorrências empíricas, o seu percurso semântico depende do conjunto de interesses, conhecimentos e objectivos dos espectadores, visto que só recorrendo a estes podem os espectadores integrar as sensações visuais e sonoras proporcionadas pelos filmes nos seus esquemas conceptuais, de modo a fazer sentido. Ver um filme, perceber um filme são actividades que dependem da interpretação.

Descrever o cinema deste modo implica considerar com mais atenção o papel do espectador no processo de construção do sentido de um filme e avaliar com mais clareza não só os elementos constituintes de um filme (imagens e sons, em vez de conceitos ou significado), mas também o papel do realizador e de outros responsáveis pela produção de um filme, reflexão para a qual espero ter contribuído.

³ Recordo que, segundo Sellars, o conhecimento (factos epistémicos) não pode ser reduzido a conteúdo empírico, não-epistémico, sem resíduo: «[...] *the idea that epistemic facts can be analyzed without remainder – even “in principle” – into non-epistemic facts, whether phenomenal or behavioral, public or private, [...] is, I believe, a radical mistake [...]*» (p. 19). Na medida em que a percepção é sempre relacional porque os indivíduos só conseguem perceber se recorrerem a um conjunto de conhecimentos que detêm para integrar as ocorrências empíricas que vão experienciando, a percepção é sempre inferencial: «*Being a sense datum, or sensum, is a relational property of the item that is sensed.*» (p. 15).

TÁBUA ANALÍTICA

1. Logofobia e *The Birds*

1. A distinção entre ocorrências empíricas e as suas descrições evidenciada pela inadequação dos enunciados das personagens do filme relativamente àquilo que pretendem explicar demonstra que o significado não tem base empírica. Se as ocorrências empíricas engendrassem a sua percepção e a sua inteligibilidade, não haveria explicações, enunciados e reacções inadequados. (p. 14)
2. A distinção entre *o que está no filme* e a sua *interpretação* é equivalente à distinção entre ocorrências empíricas e descrições: o filme não engendra a sua interpretação. (p. 15)

2. Usos de palavras em *Diário de um Pároco de Aldeia*

1. O significado depende de contextualização e de construção, não de decodificação ou tradução. (p. 17)
2. No cinema, as palavras são tratadas como manchas/imagens e ruídos/sons. Por conseguinte, à semelhança do que se verifica em relação às ocorrências empíricas em geral, as palavras no cinema não engendram significado nem transmitem informação. (p. 21)

3. Cinema não é teatro

1. Ao contrário do teatro, o cinema faz-se com *o que está antes do significado*. (p. 21, p. 24)
2. É deste modo que o cinema pode ser encarado como arte criativa: «ser realizador de cinema é *criar vida*» (Hitchcock). (p. 23)

4. Será que Bresson adaptou Bernanos?

5. Será que Hitchcock adaptou Daphne du Maurier?

1. Assim como as ocorrências empíricas não engendram a sua descrição, o texto de partida não engendra nem o argumento adaptado nem o filme. (p. 31)
2. Não existe uma diferença decisiva entre filmes com argumento adaptado e filmes com argumento original. Porque adaptar implica sempre um processo de construção particular relacionado com a contextualização e a exploração das associações que o texto de partida evoca, *adaptar é equivalente a criar*. (p. 30, p. 31)

6. O significado de uma palavra num filme

1. Os sons e imagens dos filmes não reproduzem nem ilustram o significado das palavras usadas nos filmes. (p. 35)
2. Visto que as palavras são trabalhadas como imagens e sons como os outros, o seu significado é construído pelo espectador através da sua integração em contextos que lhes conferem inteligibilidade. (p. 34)

7. Barulhos e manchas

1. As imperfeições da percepção humana (o facto de olhar/ver não significarem necessariamente perceber) exploradas em *The Birds* mostram que não há uma relação directa entre uma sensação e a sua identificação porque as sensações visuais e auditivas não transmitem conteúdo cognitivo que implique a sua identificação imediata. (pp. 36-38)
2. Barulhos e manchas que não transmitem conteúdo cognitivo são a matéria-prima do cinema (porque possibilitam a construção de sentido). (p. 40)

8. Sons como actores

1. A ausência de correspondência directa entre som e imagem dificulta a identificação da origem das sensações auditivas, evidenciando o carácter abstracto do cinema. (p. 42)
2. Tal como nos filmes mudos, a identificação dos sons é mais imaginada do que observada ou experienciada: o cinema é uma *arte da percepção*; o cinema é uma *arte da imaginação*. (p. 42, p. 43)

9. Todos os filmes são mudos

1. O cinema existe independentemente das palavras dos filmes. O cinema não é feito de linguagem. (p. 44, p. 45)
2. As palavras são substituíveis: em vez de transmitirem informação, permitem a imaginação de informação. (p. 46)

10. O significado de um filme

1. O significado não é um conteúdo mas uma *actividade*. O significado é feito, não encontrado. (p. 49)

11. Quem faz o significado

1. O significado não é feito pelo realizador nem está codificado na montagem. Quem confere inteligibilidade aos barulhos e manchas do filme é o espectador. (pp. 52-53)

12. Arbitrariedade

1. Apesar de o filme não incluir instruções semânticas para a sua interpretação, *o significado de um filme não é arbitrário mas motivado*, visto que depende de juízos relativos a um conjunto de normas e conceitos adquiridos e partilhados culturalmente, a que o espectador recorre para interpretar e perceber o filme. (p. 54, p. 56)

1. LOGOFOBIA E *THE BIRDS*

Na sua maioria, os diálogos do filme *The Birds* parecem consistir em conversas girando em torno de si próprias e da discussão da adequação de certas palavras ao mundo que as rodeia. As personagens aparecem presas numa rede lexical que gradualmente se vai revelando inadequada ao universo não linguístico que as rodeia.

No início do filme, as conversas centram-se em palavras, nomes ou designações (o nome da irmã de Mitch, a designação dos pássaros que Melanie oferece à menina) e relacionam-se com o esclarecimento de intenções. Apesar de o tema principal das conversas passar a ser os ataques dos pássaros quando estes começam a fazer-se sentir, o teor das conversas mantém-se: trata-se sempre de discutir a adequação e as consequências do uso de certos termos em relação à realidade que se pretende descrever; esta discussão implica sempre um debate sobre finalidades ou intenções.

Depois de algumas sequências em S. Francisco onde ocorre o primeiro contacto entre as duas personagens principais, a protagonista (Melanie Daniels/Tippi Hedren) dirige-se a Bodega Bay para oferecer uma gaiola de pássaros («lovebirds») à irmã de Mitch/Rod Taylor. Quando chega a esta povoação, faz uma paragem no posto dos correios para pedir duas informações: a morada de Mitch e o nome da irmã. Os diálogos que se seguem prolongam-se devido não só a falhas de comunicação (falta de vontade ou relutância em transmitir informação) e a pedidos de esclarecimento sobre questões de referência (dúvidas sobre o nome da menina, dúvidas sobre a identidade de quem responde «Sou eu.» à pergunta «Quem é?»), mas também devido a tentativas de atribuição de finalidades ou intenções (a suspeita haver algum interesse amoroso entre Melanie e Mitch). As personagens envolvidas fazem depender a compreensão deste tipo de situações do esclarecimento de um nível semântico pouco evidente porque subjaz àquele com que as palavras dos diálogos parecem à primeira vista relacionar-se.

No posto dos correios, a conversa prolonga-se mais do que aparentemente seria necessário para obter informações tão simples. Depois de muito tentar (o funcionário que a atende não lhe presta muita atenção e parece ter pouca vontade de responder), Melanie consegue obter algumas indicações sobre a morada de Mitch e a forma como poderá lá chegar. O mesmo, no entanto, não se verifica em relação ao nome da menina. Os funcionários

presentes não sabem responder. Oscilam entre «Alice» e «Lois», pelo que recomendam a Melanie que vá a casa da professora Annie Hayworth perguntar.

Annie Hayworth, por sua vez, esclarece rapidamente as dúvidas relativas ao nome da menina (Cathy), mas a conversa entre ela e Melanie começa com um desentendimento linguístico («*Who is it? / Me! / Who's me?*») e prolonga-se de forma desnecessária, pois, depois de transmitir a informação relativa ao nome, Annie tenta descobrir qual é a relação entre Mitch e Melanie, sem nunca fazer perguntas directas nem receber respostas claras.

Depois de deixar a gaiola de pássaros na casa de Mitch, Melanie é atacada por uma gaivota quando regressa de barco ao centro de Bodega Bay. A mãe de Mitch (Lydia/Jessica Tandy) é-lhe apresentada no restaurante *Tides*, para o qual Mitch a leva com o fim de tratar do ferimento. A conversa que se segue não é sobre pássaros e encomendas: é sobre intenções. Lydia não consegue perceber o que está em jogo entre o filho, a desconhecida e a história da entrega de uns pássaros. Só quando se apercebe da composição da palavra «lovebirds» («love» + «birds») parece Lydia começar a compreender a situação: «LYDIA: You did say birds?/ MITCH: Yes, lovebirds. [...]/ LYDIA: (understanding completely now) Lovebirds, I see.»⁴. Tal como Annie Hayworth, Lydia pensa compreender a situação quando atribui algum interesse amoroso à presença de Melanie Daniels em Bodega Bay.

Até este momento no filme, a atribuição e a discussão de intenções prende-se com o universo humano: as personagens tentam perceber-se umas às outras através daquilo que possam estar a pensar e sentir mas não estejam a revelar. O processo de descoberta ou atribuição de intenções, embora dificultando o acesso e a obtenção de informações práticas, parece actuar como factor de clarificação.

Entre as pessoas, a comunicação processa-se por via indirecta, através desta rede de construção de significados não evidentes e não expressos. Contudo, quando as personagens tentam aplicar o mesmo circuito semântico a um universo não humano, as coisas passam a funcionar menos bem.

Perante os efeitos do ataque dos pássaros à sala dos Brenner depois da festa de aniversário de Cathy, Al Malone, assistente do xerife, mostra-se mais preocupado em discutir a adequação dos termos que Mitch usa para descrever o incidente do que em avaliar a real

⁴ Nas entrevistas com Truffaut, Hitchcock salienta o «carácter suspeito» (ET, p. 213) do elemento «love» quando pronunciada neste contexto.

gravidade da situação. Al Malone recusa-se a aceitar a palavra «ataque» para descrever o incidente. Na sua opinião⁵, um «ataque» implicaria más intenções da parte dos pássaros. À palavra «ataque», Al Malone prefere a palavra «peculiar», mais apropriada ao carácter excepcional que atribui ao episódio⁶. A circunstância de Al Malone não aceitar a palavra «ataque» pelo facto de acreditar nas boas intenções dos pássaros (que, segundo o assistente do xerife, teriam reagido assim por medo das brincadeiras das crianças, para se defender delas: «*birds just don't go around attacking people for no reason*») impede-o de avaliar a seriedade da situação.

A discussão mais longa e com um maior número de intervenientes do filme tem lugar no restaurante *Tides*. A conversa é exemplar da inadequação de ponto de vista com que o comportamento dos pássaros é encarado. Mrs. Bundy, *birdwatcher* supostamente entendida em pássaros, interrompe uma conversa ao telefone entre Melanie e o pai porque Melanie não sabe distinguir corvos de melros. Depois do telefonema, Mrs. Bundy aproveita a ocasião para transmitir mais alguma informação ornitológica com o objectivo de esclarecer os leigos e os ignorantes na matéria.

Nesta discussão debate-se a possibilidade de os pássaros estarem a lançar ataques sistemáticos contra as pessoas. Quando lhe relatam os ataques que terão ocorrido, Mrs Bundy rejeita a atribuição de más intenções aos pássaros, procurando antes uma abordagem racional ao seu comportamento que torne claras as boas intenções da espécie: «Vamos ser lógicos.», «Para que é que os pássaros quereriam atacar as crianças da escola?», «Porquê?».

Ninguém sabe obviamente responder às perguntas que Mrs. Bundy propõe. Ninguém é capaz de descortinar uma lógica, uma finalidade útil, um motivo racional para os ataques dos pássaros porque estas são categorias humanas e linguísticas pouco apropriadas ao

⁵ MALONE What I'm trying to say, Mitch, is these things happen sometimes, you know? Ain't much we can do about it. (he shrugs) / [...] MALONE Now, Lydia, 'attack' is a pretty strong word, don't you think? I mean, birds just don't go around attacking people without no reason, you know what I mean? The kids just probably scared them, that's all. / LYDIA These birds attacked! / MALONE (nodding) Well, what would you like me to do, Lydia? Put out a pick up and hold on any suspicious birds in the area? (he smiles) Now, that'd be pretty silly, wouldn't it?

⁶ Enquanto se desenrola esta conversa, Lydia vai tentando impor alguma ordem à casa, sob o olhar atento de Melanie Daniels, que estuda a sua visível perturbação. (É uma cena semelhante à sequência no consultório do advogado, em *The Wrong Man* / *O Falso Culpado*, em que o rosto de Vera Miles é marcado por uma expressão ausente que indicia que não está a ouvir, tornando claro ao advogado que ele está perturbada e prestes a adoecer. O mais

universo não humano a que tentam aplicá-las. Lógica, finalidade, causa são categorias que se integram nas descrições verbais que as pessoas podem fazer, não são propriedades do universo físico e material que as rodeia.

As palavras das pessoas não se revelam úteis para resolver ou esclarecer o comportamento dos pássaros⁷. À medida que o filme vai avançando, os diálogos vão mesmo dificultando cada vez mais a percepção de factores importantes: as pessoas que discutem a adequação de conceitos humanos ao comportamento não humano dos pássaros não estão a tomar medidas para se protegerem. Só quem coloca em segundo plano as palavras (recorrendo a elas apenas nos contextos mais práticos em que se revelem imprescindíveis) conseguirá prestar a atenção devida ao que escapa às palavras e ao significado.

A reacção de Mitch a uma interpelação de Mrs Bundy relativamente a uma opção lexical expressa a noção de que não vale a pena perder tempo à procura das palavras adequadas. Independentemente das causas do problema e das intenções dos pássaros (*«I don't know how or why this started, but I know it's here»*), independentemente de haver descrições verbais mais ou menos apropriadas ao comportamento dos pássaros (*«the bird war, the bird attack, the bird plague, you can call it what you want to»*), interessa tomar medidas práticas e agir.

A esta discussão no restaurante segue-se a cena da explosão na bomba de gasolina adjacente. O facto de as pessoas no restaurante tentarem impedir verbalmente um homem de acender o cigarro que desencadeará a catástrofe, e falharem, ilustra ironicamente a inutilidade das palavras e pode levar-nos a concluir que emitir palavras não significa sempre transmitir informação, assim como ouvir palavras pode ser apenas o mesmo que ouvir ruídos, não implicando necessariamente captação de sentido e compreensão.

Para se protegerem dos ataques progressivamente mais perigosos dos pássaros, os Brenner decidem barricar a casa. Nesta fase do filme, as trocas de palavras são reduzidas ao mínimo, correspondendo a indicações de carácter prático ou a explosões causadas pelo pânico, como a de Lydia, que sofre um ataque de histeria quando considera a possibilidade de

importante da cena não é o que as palavras veiculam, mas aquilo que as imagens mostram, como Hitchcock salienta a propósito desta cena nas entrevistas a Truffaut (ET, 179).

⁷ O princípio de Hitchcock segundo o qual no cinema *«O diálogo deve ser um ruído entre outros»* (ET, p. 165) encontra aqui a sua melhor concretização.

estas medidas de segurança não serem suficientes. Depois da casa barricada, a família espera em silêncio o ataque dos pássaros, procurando estar atenta aos seus primeiros ruídos. Não há palavras em toda a sequência do ataque. Quando os ruídos dos pássaros parecem desvanecer-se, Mitch diz apenas: «They're going.»

Também a sequência seguinte também se desenrola sem palavras. No início, todas as personagens estão na sala a dormir. A única exceção é Melanie, que escuta uns ruídos estranhos num dos andares de cima e decide ir investigar. Quando segue os ruídos, subindo as escadas e abrindo a porta de um quarto, Melanie tem tempo apenas para abrir a boca num sobressalto, antes de desaparecer sob os pássaros que se precipitam sobre ela. A redução do uso de palavras atinge aqui um momento alto: em consequência deste ataque, Melanie, em estado de choque, perde a capacidade de falar.

O filme termina pouco depois, quase em silêncio, numa espécie de momento anterior ao clímax ou de negação do clímax e de resolução. Para que Melanie seja vista por um médico, Mitch (Rod Taylor) e a família decidem levá-la a um hospital. O carro é retirado da garagem num momento de pausa nos ataques dos pássaros, que parecem observar a cena tranquilamente e com uma certa indiferença. O carro vai avançando pela estrada sem os pássaros reagirem. Nem sequer a expressão «The End» aparece no final.

A sequência final do filme pode ser descrita como uma interrupção ou suspensão da narrativa e do sentido humano. Ninguém sabe o que acontecerá a seguir. É impossível avaliar e compreender as intenções dos pássaros: a noção de intenção parece nem sequer se lhes aplicar.

A logofobia⁸ de *The Birds* assenta na percepção da estranheza das palavras e da intervenção de uma intenção ou inteligência humana num universo não humano e não linguístico. Funciona também como advertência aos espectadores de cinema demasiado dependentes das palavras usadas nos filmes: aqueles que, à semelhança das personagens do filme de Hitchcock, ignorem que o universo não se traduz sozinho em enunciados linguísticos ou descrições não prestarão a atenção devida ao que escapa às palavras – e é o que mais importa no cinema. Os pássaros de *The Birds* são, como se torna evidente desde o genérico

⁸ Descrição usada em STERRIT, David, *The Films of Alfred Hitchcock*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 142

inicial, as manchas e os ruídos por que é constituído o cinema. Os pássaros, note-se, não falam; só as pessoas o fazem.

2. USOS DE PALAVRAS EM *DIÁRIO DE UM PÁROCO DE ALDEIA*

Assim como Hitchcock defende e pratica a noção de que, no cinema, «*O diálogo deve ser um ruído entre outros, um ruído que sai da boca das personagens cujas acções e cujos olhares contam uma história visual.*» (ET, p. 165), também Bresson insiste que o essencial do filme não pode residir nas palavras das personagens⁹.

Para Bresson, o verdadeiro cinema (que prefere designar como «cinematógrafo») é aquele em que as imagens e os sons são usados como um escritor usa as palavras: «*O CINEMATÓGRAFO É UMA ESCRITA COM IMAGENS EM MOVIMENTO E SONS*» (NC, p. 17), «*Que imagens e sons se apresentem espontaneamente a teus olhos e a teus ouvidos como as palavras ao espírito do literato.*» (NC, p. 65). Nesta perspectiva, assim como as palavras são a matéria-prima privilegiada do escritor, a matéria-prima do realizador tem de ser constituída por imagens e sons. Não é surpreendente, portanto, que nos filmes deste realizador as palavras sejam tratadas preferencialmente como imagens e sons, sendo a sua dimensão concreta (na medida em que é perceptual) mais valorizada do que a sua dimensão abstracta ou conceptual (o significado que possam transmitir), pois, de acordo com os princípios por ele defendidos, só na sua dimensão visual e sonora podem as palavras ser cinematográficas: o «cinematógrafo» escreve (isto é, cria) com imagens e sons, não com significado lexical.

Diário de um Pároco de Aldeia parece-me um filme extremamente útil para estudar os usos de palavras, quer na obra de Bresson, quer no cinema em geral, sobretudo devido à forma como a presença quase constante da linguagem verbal no filme (que parte, além disso, de um argumento adaptado de um romance com o mesmo título de Georges Bernanos) ilustra e permite analisar quase todos os usos possíveis de palavras no cinema.

⁹ «Os gestos e as palavras não podem formar a substância de um filme como formam a substância de uma peça de teatro. Mas a substância de um filme pode ser essa... coisa ou essas coisas que provocam os gestos e as palavras que se produzem de forma obscura nos teus modelos. A tua câmara vê-os e grava. Escapamos assim à reprodução fotográfica de actores representando, e o cinematógrafo, escrita nova, torna-se ao mesmo tempo método de descoberta.» (NC, p. 61)

Neste filme, Bresson explora a dimensão sonora das palavras através dos diálogos (como acontece em quase todos os filmes sonoros), mas também através da narração em voz-off, correspondente àquilo que o protagonista vai escrevendo no diário. A opção de incluir um grande número de planos das páginas deste diário e as diversas cartas que vão surgindo ao longo do filme integram-se na forma como Bresson explora a dimensão visual das palavras.

O facto de Bresson ter desenvolvido uma reflexão e uma prática conscientes do papel das palavras no cinema, enquanto outros realizadores parecem proceder como se a linguagem fosse um meio mais transparente do que na realidade é, não invalida que os usos de palavras nos filmes dos segundos sejam semelhantes àqueles nos filmes de Bresson.

Tal como Hitchcock em *The Birds*, Bresson explora de forma cinematográfica problemas essencialmente linguísticos (a necessidade de contextualização dos enunciados para a compreensão do seu significado, a noção de que o significado é uma construção sem relação directa com o universo não linguístico) e, portanto, universais em todos os usos de palavras, mesmo nos filmes mais palavrosos, em que estas parecem funcionar como guias de sentido fiável.

Em *Diário de um Pároco de Aldeia*, ainda que as palavras pareçam assumir um lugar de destaque devido à sua presença constante no filme, a opção de explorar os usos que estas possibilitam sobretudo pelo facto de serem desdobráveis em imagens e sons implica a menorização do seu estatuto de possíveis informadores e transmissores de conteúdo: as palavras não são usadas para esclarecer o significado das imagens e dos sons, mas antes para os acompanharem numa via paralela.

A narração em voz-off torna claro que não existe uma relação de correspondência ou de ilustração entre palavras e imagens. Através da escrita do diário o protagonista procura estabelecer uma ordem ou um sentido para os acontecimentos quotidianos da sua vida. Não sendo propriedades da vida tal como é vivida mas de um discurso que *a posteriori* lhes confere inteligibilidade, ordem e sentido não são visíveis nem têm equivalência nas imagens daquilo que o protagonista viveu. As imagens que acompanham a narração não trazem em si o sentido que o acto de escrever tenta registar. A narração que acompanha as imagens não funciona como um comentário elucidativo sobre elas porque procura o sentido que elas não têm. Pelo contrário, uma vez que o discurso do protagonista se associa frequentemente a uma dimensão espiritual orientada por inquietações religiosas e esta não tem correspondência no

mundo concreto das imagens e sons deste filme (por exemplo, enquanto o protagonista está envolvido em relatos de angústia relativamente à oração, vemos apenas planos médios de alguém que escreve com calma aparente; a enunciação de agitação espiritual é acompanhada pela inexpressividade e pela imobilidade do corpo), a narração em voz-off torna claro que, visto que nem todas as palavras se relacionam com um referente concreto e visível, muitas delas têm de ser encaradas apenas como construções semânticas sem equivalente concreto no universo não linguístico.

O episódio da visão da virgem-criança é exemplar do carácter não visualizável de certas descrições relacionadas com a dimensão espiritual e religiosa do discurso do protagonista. Enquanto a voz-off descreve pormenorizadamente a figura de uma Nossa Senhora infantil (*«A criatura sublime... Eu olhava as Suas mãos. Ora as via ora deixava de as ver, e como a minha dor se tornava insuportável, e me sentia outra vez deslizar, tomei uma delas na minha. Era uma mão de criança... [...] Era também um rosto de criança, ou de uma rapariguinha muito nova sem qualquer espécie de brilho.»*), o espectador vê apenas o rosto deslumbrado do protagonista e, posteriormente, Séraphita, uma das crianças da aldeia que tinha anteriormente troçado dele. A não correspondência entre palavras e imagens é acentuada pelo facto de Séraphita ter uma figura muito semelhante àquela descrita pelo protagonista, o que pode levar o espectador a suspeitar que o narrador possa ter confundido a criança com a figura religiosa devido ao delírio provocado pelo álcool e pela doença. Este contexto põe em causa o estatuto de informador fiável das palavras do protagonista e narrador.

Por sua vez, o conteúdo das conversas entre personagens é menorizado quer pelo comentário em voz-off, quer por resultados contraditórios e inesperados, quer pelo contexto de falsidade em que as palavras são trocadas. Nas interações verbais do protagonista com outras personagens, as palavras parecem estar no lugar de outra coisa mais importante, que não é dita. É frequente a voz-off sobrepor-se às conversas do protagonista com as outras personagens, para deixar ouvir os pensamentos do narrador, como se ele próprio não estivesse a prestar atenção ao teor do que é dito, por saber que o que está em causa é algo diferente daquilo que o significado das palavras transmite por si só.

Além disso, a determinadas conversas seguem-se situações que o conteúdo das palavras não faria logicamente prever. Por exemplo, uma conversa do protagonista com o

padre de Torcy, em que o segundo critica e admoesta o primeiro mas termina pedindo-lhe a bênção, como que reconhecendo toda a admiração que o outro lhe suscita, ao contrário do que as palavras poderiam indicar. A intensa discussão com a Condessa no episódio do medalhão¹⁰ (em relação à qual o protagonista afirma que «*Pronunciei estas palavras como poderia ter pronunciado quaisquer outras.*») culmina com uma carta em que a Condessa agradece ao protagonista a paz que o confronto entre ambos lhe possibilitou. Nessa mesma noite, no entanto, a Condessa morre devido a uma crise cardíaca, dando azo a que outras personagens atribuam a causa da sua morte à agitação provocada pela discussão com o protagonista.

Noutros casos de interacção verbal entre personagens, as palavras podem operar como instrumentos de mentira, ameaça e manipulação (conversas com Chantal, com o Conde, com a preceptora), servindo fins que não são revelados por aquilo que é dito, mas que um espectador familiarizado com este tipo de comportamento facilmente avalia.

Em *Diário de um Pároco*, portanto, as palavras dos diálogos e da narração em voz-off não funcionam como transmissores privilegiados de conteúdo. O importante não está no conteúdo das palavras mas antes no modo como as palavras são ou podem ser usadas (pelas personagens e pelos espectadores) para estabelecer conexões.

O mesmo é válido no que diz respeito às palavras escritas. Apesar de várias cartas (papéis com palavras escritas) surgirem ao longo do filme com alguma regularidade, o conteúdo destas revela-se de importância despidiêda.

Quando o protagonista recebe uma carta anónima que o aconselha a pedir transferência da paróquia que orienta, atribui menos importância à má-vontade que assim se manifesta do que à descoberta da identidade da autora da carta que lhe acontece fazer um dia, quando encontra o missal da preceptora do castelo do conde caído no chão da igreja e percebe que a caligrafia da carta é dela porque encontra outros escritos da proprietária entre as páginas. É mais decisiva a caligrafia (a imagem das palavras) do que aquilo que as palavras dizem. A descoberta da identidade da autora da carta que a identificação da caligrafia possibilita é mais determinante do que o seu conteúdo porque indicia uma duplicidade até então pouco evidente para o protagonista. É, portanto, mais importante todo o

¹⁰ O episódio ficou conhecido com esta designação pelo facto de no momento crucial desta cena de confronto entre o protagonista e a Condessa, a segunda arrancar do pescoço o fio com um medalhão em que trazia o retrato do filho morto, lançando-o à lareira, numa demonstração de desespero.

enquadramento que rodeia a redacção da carta do que propriamente aquilo que nela foi escrito.

No episódio em que ouve Chantal no confessionário, o protagonista parece adivinhar que a revoltada filha do Conde traz consigo uma carta de suicídio, apesar de esta não lho confessar verbalmente: *«pareceu-me ver-lhe nos lábios palavras que não estava a dizer»*, comenta o protagonista à laia de explicação, *«tinha a certeza de não estar enganado»*. Chantal entrega-lhe a carta mas ele queima-a sem a ler. Desta carta, protagonista e espectador vêem apenas algumas palavras escritas a negro sobre a página enquanto esta se desintegra na lareira: as palavras são dispensáveis para a compreensão da situação.

Depois do episódio do medalhão, o protagonista recebe uma carta de agradecimento da condessa que mais tarde se recusa a usar para provar que o estão a acusar falsamente de durante essa conversa ter perturbado a condessa a ponto de lhe provocar a crise cardíaca de que viria a morrer pouco depois. O pároco recusa-se a usar as palavras da carta como prova de algo que considera transcendente e intocável através de palavras. Mesmo quando lhe sugerem que ele próprio descreva por escrito a conversa com a condessa, ele recusa-se a fazê-lo: *«Descobri, com alegria, que não tinha nada a dizer.»*.

A última carta do filme anuncia a morte do protagonista. É dactilografada e enviada ao pároco de Torcy por Dufrety, um antigo colega de seminário em casa de quem o protagonista foi morrer. Ouve-se o pároco de Torcy lê-la em off, sendo as imagens das páginas substituídas pela imagem de uma página em branco ou de um écran vazio em que se inscreve a sombra negra de uma cruz no fim do filme. No último momento do filme, portanto, as imagens das palavras são substituídas por luzes (a imagem branca e luminosa do écran branco) e sombras (projecção de uma cruz).

O facto de, ao longo do filme, o conteúdo das palavras escritas passar sempre para segundo plano (a carta anónima vale pela caligrafia que permite identificar o seu autor, a carta de Chantal é distribuída pelo protagonista sem ser lida, a carta da condessa não é usada como prova da inocência do protagonista pelo facto de ele não considerar que o seu conteúdo possa ser considerado um testemunho adequado, e, por fim, a carta de Dufrety anunciando a morte do protagonista é substituída por um écran em branco com uma sombra) demonstra que o conteúdo ou significado das palavras audíveis ou visíveis não é usado e encarado como informador decisivo. Assim como as palavras escritas são filmadas e usadas sobretudo como

imagens (formas inscritas sobre o branco do papel, sombras, no fundo), também a narração em voz-off e as palavras articuladas pelas personagens são usadas como ruídos e sons que instituem um ritmo semelhante àquele que os intertítulos dos filmes mudos instalam relativamente às imagens que acompanham, numa via paralela a elas, acompanhando-as lado a lado, mais do que as esclarecendo o seu significado.

O comentário que o protagonista faz à saída do consultório do médico que lhe revela que sofre de um cancro no estômago terminal pode ser usado como ponto de partida para uma descrição sumária dos usos das palavras neste filme. Perante o diagnóstico, o protagonista mostra alguma dificuldade em assimilar o conteúdo do que lhe foi dito: «*Cancro do estômago. As palavras não evocaram em mim qualquer pensamento. Precisei de algum tempo para compreender que ia morrer.*». Só quando consegue enquadrar as palavras no contexto da própria vida se torna o protagonista capaz de alcançar as consequências semânticas do enunciado que escutou inicialmente apenas como um conjunto de sons. A percepção do significado das palavras de um enunciado depende da sua contextualização numa circunstância particular.

Apesar do destaque que as palavras parecem merecer em *Diário de um Pároco de Aldeia*, Bresson usa-as preferencialmente como imagens e sons, independentemente do significado ou informação que possam transmitir. Esta opção é possível graças a características das próprias palavras – não só devido ao facto de as palavras poderem ser encaradas e trabalhadas como imagens (quando são escritas) e como sons (quando são articuladas em voz alta), mas também porque o significado das palavras, dentro ou fora do cinema, implica um percurso de contextualização mais complexo do que aquele que os dicionários parecem subsumir quando associam linearmente acepções a cada vocábulo que tratam individualmente como entrada.

Na medida em que dependem de características das próprias palavras, os usos de palavras no cinema de Bresson são universais no cinema, independentemente da indiferença ou ignorância que alguns realizadores possam demonstrar relativamente aos problemas linguísticos em questão. Aquilo que distingue realizadores como Bresson e Hitchcock é apenas a reflexão e a prática mais conscientes e deliberados do cinema. É a acutilância desta consciência que lhes permite explorar as palavras da forma mais cinematográfica possível,

desse modo tornando evidentes mecanismos quer da linguagem quer do cinema que podem passar despercebidos na obra de outros realizadores menos atentos.

Fora do cinema, as palavras podem ser usadas como imagens e sons. Noutros contextos, o significado das palavras, a informação que determinados enunciados costumam transmitir podem ser tão secundários ou tão irrelevantes como no cinema. No contexto cinematográfico, porém, as palavras são sempre tratadas primariamente imagens e sons, com um conteúdo muito menos decisivo do que à primeira vista pode parecer não só devido à natureza da linguagem verbal, mas também, e sobretudo, porque é isso que acontece às palavras no cinema, quer os realizadores tenham consciência disso, quer não.

3. CINEMA NÃO É TEATRO

Bresson e Hitchcock resolvem o problema da presença das palavras nos filmes sonoros privilegiando a sua vertente sonora e visual. Os usos de palavras em *The Birds* mostram que as diálogos podem ser «ruídos entre outros» (ET, p. 165). Os usos das palavras escritas no filme *Diário de um Pároco de Aldeia* demonstram como as palavras podem ser exploradas no cinema do ponto de vista visual.

Explorar as palavras primariamente como imagens e sons tem como consequência uma deflação do seu significado e instala uma distinção fundamental entre cinema e teatro: o cinema, mesmo quando parte de argumento adaptado de um texto literário, trabalha com imagens e sons (alguns dos quais podem ser identificados como palavras) – enquanto o teatro encena um espectáculo que (quase sempre) parte de um texto. Sem imagens não há cinema. Que alguns dos sons e imagens dos filmes possam ser descritos como palavras torna-se uma questão secundária.

Hitchcock defende uma concepção de cinema incompatível com alguns usos das palavras no teatro, em que os diálogos transmitem informação importante para a definição e a compreensão da intriga. Para este realizador, uma vez que o traço mais distintivo do cinema é a imagem¹¹, o recurso às palavras e aos diálogos deveria ser uma opção «*apenas nas situações*

¹¹ Hitchcock, aliás, sempre considerou os filmes mudos «a forma mais pura de cinema»: «A única coisa que faltava aos filmes mudos era, evidentemente, o som a sair da boca das pessoas e os ruídos. [...] faltava ao cinema mudo muito pouca coisa, apenas o som natural.» (ET, p. 48)

em que não é possível fazer de outro modo» (ET, p. 48): «Quando se escreve um filme, é indispensável separar claramente os elementos de diálogo dos elementos visuais e, sempre que possível, privilegiar o visual sobre o diálogo.» (ET, p. 49). O que está em causa neste distanciamento relativamente ao teatro¹² é a defesa do cinema como arte específica capaz de explorar ao máximo as potencialidades criativas específicas dos meios com que trabalha.

Também para Bresson há «*Duas espécies de filmes: os que empregam os meios do teatro (actores, encenação, etc.) e se servem da câmara para reproduzir; aqueles que utilizam os meios do cinematógrafo e se servem da câmara para criar.*» (NC, p. 17). Enquanto o cinema que filma actores e encena textos se limitaria a fotografar, copiar e reproduzir, o cinematógrafo de Bresson funcionaria como uma espécie de contracinema, onde a criação e a invenção se instalariam através da selecção de imagens e sons e das relações a tecer entre estes.

Quando Hitchcock defende que filmes próximos do teatro devem ser descritos não como cinema mas antes como «*fotografias de pessoas a falar*» (p. 48), está a descrever de forma pejorativa o carácter reprodutor destes filmes («*Fotografias de pessoas a falar*» repetem em vez de criar). Num filme onde haja criação em vez de reprodução, as palavras não podem funcionar como guias de um sentido que as imagens se limitariam a ilustrar. Isso seria reproduzir textos, palavras e teatro – fotografar teatro.

A reflexão destes dois realizadores em torno do papel das palavras no cinema é acompanhada por uma prática cinematográfica que explora de forma radical as conclusões a que ambos chegam relativamente a este assunto: em *The Birds* e *Diário de um Pároco de Aldeia*, as imagens e o universo não linguístico revelam-se refractários ao sentido proposto nas palavras, as palavras oferecem um sentido que não se encontra no universo extralinguístico e nas imagens. É deste modo que os dois filmes tornam evidente a ausência de relação directa entre ocorrências empíricas e enunciados linguísticos.

A noção do distanciamento do cinema em relação ao teatro no trabalho destes realizadores passa também pela direcção de actores, os articuladores das palavras. Bresson opta por empregar não-actores (que prefere designar como «modelos»), pois quer evitar a todo o custo qualquer tipo de interpretação dramática e teatral das palavras dos diálogos. Aos

¹² «Eis o que é de lamentar: com o advento do sonoro, o filme cristalizou de repente numa forma teatral.» (ET, p. 48)

seus «modelos» pede que aprendam o texto sem prestar atenção ao que quer dizer (como se as palavras fossem só sílabas sem significado e as frases fossem constituídas por sons em vez de palavras¹³), e que se limitem a dizer as palavras de forma monocórdica, automática, sem expressividade. A opção de tratar as palavras principalmente como som ou ruídos contribui não só para desligar o discurso do encadeamento das acções/reacções do enredo do filme, mas também para o libertar da função de esclarecer as interacções das personagens. Nos filmes de Bresson, o conteúdo das palavras raramente desencadeia qualquer consequência, sendo a principal função das palavras a de instituir um ritmo musical e visual¹⁴.

Tal como Bresson, Hitchcock exige neutralidade aos actores¹⁵: «*Na minha opinião, num filme, o actor deve ser muito mais maleável e, na verdade, não deve fazer absolutamente nada. Deve ter uma atitude calma e natural [...] e deve aceitar ser utilizado e soberbamente integrado no filme pelo realizador e pela câmara. Deve confiar à câmara o cuidado de encontrar os melhores acentos e os melhores pontos culminantes.*», «*Na vida, as pessoas não trazem os sentimentos impressos no rosto [...]*» (ET, p. 82).

Trabalhar primariamente com imagens e sons e não com o significado das palavras implica igualmente algum distanciamento em relação à coerência e coesão dos textos dramáticos e narrativos.

Em *Diário de um Pároco de Aldeia*, a relação entre os episódios que se vão sucedendo é tão ténue que apresentá-los com uma ordem ou cronologia diferentes não afectaria a compreensão global do filme. Os episódios não se explicam uns aos outros, não são causados uns pelos outros, nem contribuem para a transformação psicológica do protagonista. Deste

¹³ Ver entrevista ao realizador em «Un metteur en ordre: Robert Bresson», emissão dedicada a Bresson do programa «Pour le plaisir», 1966, incluída como extra na edição em DVD da Criterion do filme *Au hasard Balthazar*.

¹⁴ Em *Processo de Jeanne d'Arc*, por exemplo, a função das palavras usadas é de instituir claramente um ritmo musical e visual entre os protagonistas: a câmara mostra sempre quem está a falar, apesar de o conteúdo das palavras nunca desencadear qualquer consequência. O conteúdo ou significado das palavras usadas no filme é o menos decisivo e o menos importante. As personagens servem-se das palavras para cumprir um ritual vazio de significado e de consequências – de modo que a sentença decidida antes do julgamento da protagonista cumpra os trâmites legais até poder ser consumada.

¹⁵ É importante, no entanto, notar que para chegarem à mesma defesa da neutralidade dos actores, Bresson e Hitchcock seguem raciocínios diferentes. Bresson está interessado na pessoa, não no actor, chegando a acreditar que um actor que fez outras personagens não é credível. Hitchcock, pelo contrário, cultiva a *persona* cinematográfica dos actores. Contudo, as duas abordagens têm o mesmo efeito de despsicologização das personagens.

modo, o filme escapa às regras do bom mito aristotélico¹⁶ (não é possível dizer de que modo estes momentos alteram o todo de que fazem parte; é difícil estabelecer uma unidade ou relação necessária entre os diversos momentos do filme) e evita a continuidade do texto de Georges Bernanos.

Em *The Birds*, os ataques dos pássaros aparecem desligados de explicações de causa/efeito. A sequência final do filme corresponde a um momento anterior ao clímax, não trazendo em si qualquer resolução do problema central ao filme (a causa, a explicação dos ataques dos pássaros), e evitando imagens do apocalipse e da extinção da humanidade que os pássaros parecem estar a preparar para aquele que poderia ser o clímax do filme.

Praticado desta forma, o cinema afasta-se do teatro, da narrativa e, enfim, da literatura, aproximando-se antes do estatuto da arte abstracta¹⁷. Os filmes são compostos por ocorrências visuais e auditivas sem significado intrínseco, manchas e ruídos que o espectador percebe como imagens e sons.

4. SERÁ QUE BRESSON ADAPTOU BERNANOS?

No filme *Diário de um Pároco de Aldeia*, Robert Bresson assume como ponto de partida o livro de Georges Bernanos com o mesmo título.

Sabemos que o processo da adaptação e as dificuldades suscitadas por esta constituíam uma grande preocupação de Bresson quando trabalhou neste filme não só pelo facto de o realizador ter abordado o tema em entrevistas, mas também porque antes da adaptação de Bresson o próprio Bernanos teve oportunidade de rejeitar com alguma agressividade dois outros guiões escritos a partir do mesmo romance (um de Aurenche e Bost, e outro do Padre Raymond Bruckberger).

Quando Bresson terminou o seu guião, Bernanos (1888-1948) já não estava vivo mas essa circunstância não impediu esta adaptação de gerar ainda algum conflito: apesar de o guião lhe ter sido encomendado pelo produtor Pierre Gérin, Bresson optou por mudar de

¹⁶ Vide *Poética*, 1451 a

¹⁷ Como, aliás, salienta Truffaut nas entrevistas, a propósito da cena em que um avião de sulfatar persegue Cary Grant num descampado, no filme *North By Northwest /Intriga Internacional* (ET, p. 191)

produtora para realizar o filme, alegando que Gérin não tinha sido capaz de compreender a enorme proximidade da sua versão relativamente ao espírito e à construção do texto de Bernanos.

O facto de Gérin ter reagido contra uma alegada proximidade excessiva parece-me importante. No famoso artigo¹⁸ que escreveu sobre o filme, Bazin lembra que, em rigor, o texto de Bernanos nem sequer é adaptado; é antes tomado tal como é. Bresson nunca condensa nem transforma; as diferenças fundamentais entre o texto do romance e as palavras do filme derivam de cortes ou supressões de segmentos textuais.

O recurso a cortes em vez de reescritas articula-se com a recusa da exploração do significado das palavras de Bernanos. Mostrar muitas vezes planos de páginas do diário com palavras e associar-lhes a articulação desse texto em off é uma opção que demonstra que Bresson prefere explorar a dimensão mais física ou concreta do texto, ou seja, aquilo que o texto é visualmente e sonoramente – não aquilo que o texto significa, representa ou evoca¹⁹.

Reflectindo especificamente sobre a adaptação do romance *Diário de um Pároco de Aldeia*, Bresson²⁰ descreve um processo em que tentou contornar a linearidade e a continuidade do enredo e do romance para poder trabalhar os seus episódios como uma acumulação de estados. Enquanto a narrativa de Bernanos ordena e situa no tempo os episódios, o filme de Bresson trabalha-os como momentos do presente imediato, mostrando-os como ruídos, manchas, movimentos anteriores à percepção de uma forma, sensações sem mediação.

De resto, quando lemos um romance, vemos a partir do ponto de vista do narrador. Apesar da narração em voz-off, neste filme, o ponto de vista estabelecido literariamente pelas palavras do narrador de Bernanos que são ouvidas não coincide com aquele que a câmara possibilita no filme. Em *Diário de um Pároco*, em vez daquilo que o narrador vê, vemos o

¹⁸ «Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson» in BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Éd. du Cerf, 1975

¹⁹ «Cinematógrafo, arte de, com imagens, não representar nada.» (NC, p. 102)

²⁰ «adaptar consiste em transformar a linearidade, a continuidade do processo (a progressão da doença, e evolução dos relacionamentos, a degradação da notoriedade, tudo o que faz o romance e constrói a intriga) numa acumulação de estados impossível de traduzir a não ser através da experiência contagiosa da personagem e dos espectadores, experiência física de um peso definitivo.», citado por AMIEL, Vincent, *Le Corps au cinéma: Keats, Bresson, Cassavettes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p. 40

narrador a ver: o filme é pontuado por planos do rosto inexpressivo e pálido do protagonista observando.

O texto de Bernanos não é, portanto, trabalhado como transmissor privilegiado de conteúdo ou informação. Em vez de conduzirem o olhar do espectador, em vez de esclarecerem as imagens ou de transmitirem informação imprescindível, as palavras de Bernanos acabam por funcionar de forma equivalente aos intertítulos do cinema mudo – como separadores que instituem um ritmo visual e sonoro. Não se estabelecendo entre palavras e imagens qualquer ligação de necessidade, as palavras poderiam mesmo ser substituídas por outras.

Para a recusa da exploração do significado moral ou psicológico das palavras de Bernanos contribui a neutralidade do tom com que os actores/modelos de Bresson pronunciam as palavras de modo a evitar qualquer tipo de interpretação dramática.

Na medida em que corresponde à rejeição *a priori* de um significado exterior ao universo não linguístico das imagens e sons do cinema, a defesa do automatismo (gestos não pensados) e da supressão da intenção dos modelos²¹ de Bresson parece corresponder também a uma tentativa de resolução dos problemas de atribuição de sentido (geralmente relacionados com a discussão de intenções) que ressaltavam em *The Birds*, de Hitchcock.

Não procurar significados escondidos ou aparentes nem destacar ou fabricar intenções contribui para evitar a pré-inscrição de qualquer tipo de sentido no filme, que assim se apresenta ao espectador como um conjunto de ocorrências visuais e sonoras anterior à consciência e às palavras.

Tão secundário é o estatuto das palavras em *Diário de um Pároco*, de tal forma o cinema se distingue e destaca nele da literatura e do romance de Bernanos, que poderíamos descrever este filme como um empreendimento antiliterário. É tentador usar o fim do filme e o modo como nesse momento o texto de uma carta é substituído por um écran em branco ao qual se sobrepõe a sombra de uma cruz para demonstrar o triunfo das manchas/imagens sobre as palavras.

Para responder directamente à pergunta sugerida pelo título desta secção, apesar de o texto de Bernanos ser assumido como ponto de partida para o filme *Diário de um Pároco de*

²¹ «Suprime radicalmente as intenções nos teus modelos.» (NC, p. 25)

Aldeia, afirmar que Bresson adapta o romance do escritor francês só é legítimo se considerarmos que o verbo «adaptar» abrange um espectro semântico suficientemente alargado para incluir todos os processos de elaboração do argumento adaptado de um filme a partir de um texto literário, mesmo aqueles que clara e deliberadamente ignorem o significado desse texto.

Bresson limita-se a usar o texto de Bernanos de forma cinematográfica – como imagens (páginas do diário, cartas) e sons (voz-off, diálogos das personagens). A Bresson interessa o cinema e o cinema, ao contrário da literatura²², é uma arte que trabalha primariamente com sensações visuais e auditivas, não com o significado das palavras. O sentido e a narrativa que possam ser atribuídos às palavras usadas em *Diário de um Pároco* quando integradas no texto de Bernanos não é determinante no filme. O recurso ao corte textual e a recusa da reescrita ajudam Bresson não só a trabalhar os episódios do romance como momentos sem ligação narrativa necessária, mas também a apresentá-los como ocorrências visuais e sonoras anteriores ao sentido. A própria actuação dos actores e a forma como articulam as palavras contribui para a exploração do som do texto de Bernanos, em vez do seu significado. Relativamente ao espectador, o facto de o ponto de vista possibilitado pela câmara não coincidir com o ponto de vista do narrador do romance demonstra que as palavras de Bernanos não podem ser encaradas como transmissores privilegiados de informação.

Durante muitos anos Bresson trabalhou num projecto²³ intitulado *Génese*, em que filmaria os primeiros tempos da humanidade. O filme terminaria com a destruição de Torre de Babel, símbolo dos conflitos e mal-entendidos que podem derivar das palavras. Neste projecto que representaria a mais alta concretização dos princípios do cinematógrafo, Bresson tencionava explorar a estranheza original e a matéria primeira do mundo ainda num estado bruto anterior ao filtro dos hábitos, uma espécie de universo intermediário de coisas ainda não nomeadas, suspensas entre a sua manifestação/aparição e a sua designação.

²² «As ideias tiradas das leituras serão sempre ideias de livros. Chegar às pessoas e aos objectos directamente.» (NC, p. 113)

²³ Referido e descrito em ARNAUD, Philippe, *Robert Bresson*, Paris: Cahiers du Cinéma, 1986 pp. 143-144

É curioso notarmos que o realizador Luis Buñuel acalentou um projecto muito semelhante ao de Bresson. Para Buñuel, o argumento ideal²⁴ (que nunca chegou a transformar em filme) partiria de um incidente banal capaz de suscitar uma série infinita de perguntas, cada resposta provocando outras perguntas cada vez mais numerosas e conduzindo a fantásticos labirintos e encruzilhadas cada vez mais complexas, através de causas aparentes que não passariam de acasos. No filme realizado a partir deste argumento, o realizador gostaria de «*recuar no tempo, cada vez mais longe, vertiginosamente, sem parar, através da história e de todas as civilizações, até aos protozoários originais*» (p. 212). Tratar-se-ia de realizar um percurso através de significados até ao início desprovido de significado dos tempos, um percurso a partir do significado para a ausência dele.

Chegar à ausência de significado, mesmo quando o filme tem como ponto de partida um texto literário, perder o significado tendo como meta uma dimensão anterior à linguagem, parece ter sido o grande objectivo de realizadores tão diferentes como Bresson, Buñuel e Hitchcock. Tentarei desenvolver este tópico na próxima secção, em conjunção com a análise do processo de construção do argumento adaptado do filme *The Birds* a partir de um conto de Daphne du Maurier.

5. SERÁ QUE HITCHCOCK ADAPTOU DAPHNE DU MAURIER?

Hitchcock e Bresson conhecem bem a diferença entre escrever um livro (usar palavras) e fazer um filme. Bresson descreve o cinematógrafo como «*UMA ESCRITA COM IMAGENS E SONS*» (NC, p. 17) porque está consciente que as imagens e sons são para o

²⁴ «O argumento ideal com que tantas vezes sonhei partiria de algo anódino e banal. Por exemplo, um mendigo atravessa uma rua. Vê uma mão que sai da janela de um carro de luxo e atira metade um havano para o chão. O mendigo pára imediatamente para apanhar o charuto. Um outro carro bate-lhe e mata-o./A partir deste acidente, pode fazer-se uma série infinita de perguntas. Porque se cruzaram o mendigo e o charuto? O que fazia o mendigo na rua àquela hora? Por que razão o homem que fumava o charuto o deitou fora naquele preciso instante? Cada resposta provoca outras perguntas, cada vez mais numerosas. Encontrar-nos-emos perante encruzilhadas cada vez mais complexas, que levam a outras encruzilhadas e a fantásticos labirintos onde teremos de escolher o caminho a tomar. Assim, seguindo as causas aparentes, que na realidade não passam de uma série de, de uma profusão ilimitada de acasos, poderíamos recuar no tempo, cada vez mais longe, vertiginosamente, sem parar, através da história e de todas as civilizações, até aos protozoários originais.» (BUÑUEL, Luis, *O Meu Último Suspiro*, trad. Tomás Schmitt Cabral, Fenda, Lisboa, 2006)

realizador aquilo que as palavras são para um escritor. Hitchcock evita ao máximo recorrer aos diálogos para transmitir informação nos seus filmes.

Referindo-se ao processo de adaptação em geral, Bresson, para além de confessar que usava o rótulo da adaptação para conseguir financiamentos de forma mais rápida²⁵, revelou que considerava que adaptar um argumento e criar um argumento original são processos muito semelhantes²⁶. Usando como exemplo a adaptação de uma novela de Tolstói em *L'Argent*, o realizador explica que geralmente guarda do texto uma ideia principal e depois dá liberdade à sua imaginação, ao seus interesses e objectivos.

Não deixa de ser interessante comparar alguns argumentos originais de Bresson, como *Au hasard Balthazar*/*Peregrinação Exemplar* ou *Le diable probablement*/*O Diabo Provavelmente*, com argumentos adaptados do mesmo realizador, como *Les dames du Bois de Boulogne* para avaliar a proximidade metodológica entre os processos de adaptação e de criação. No argumento adaptado de *Les dames du Bois de Boulogne* recorre-se tão livremente a um episódio de *Jacques, o Fatalista*, de Diderot, como nos outros dois filmes se usa alguns elementos de textos literários, tal como o episódio do burro em *O Idiota*, de Dostoiévski, em *Au hasard Balthazar*, ou palavras de um diálogo de *Os Irmãos Karamazov*, do mesmo autor russo, em *Le diable probablement*.

Hitchcock, tal como Bresson, descreve o processo de adaptação de forma semelhante à da criação de um argumento original. Quer num argumento adaptado, quer num argumento original, trata-se sempre de usar alguns elementos, explorando as suas ressonâncias e as associações com eles relacionadas, de acordo com os objectivos de cada realizador.

²⁵ SAMUELS, Charles Thomas, *Encountering Directors – Robert Bresson*, Paris, September 2, 1970, <http://web.archive.org/web/20021130085634/http://members.bellatlantic.net/~vze25jh7/>

²⁶ «Ciment: Qual é a diferença entre as suas adaptações – mesmo quando as adaptações são bastante livres – de Bernanos, Dostoievski, Tolstói, e os seus argumentos originais como *Au hasard Balthazar* e *Le diable probablement*?/Bresson: Penso que não há grande diferença. Em *L'Argent* parti de uma novela de Tolstói intitulada *A Nota Falsa* e da sua ideia principal, relacionada com um relato da disseminação do mal. Depois deixei-me levar pelos meus próprios devaneios [...]. Há um momento em que largo tudo, como um cavalo de rédea livre, e sigo a minha imaginação para onde ela for.» (CIMENT, Michel, «I seek not description but vision» in QUANDT, James (ed.), *Robert Bresson*, Toronto: Cinemateque Ontario Monographs, 1998, p. 502)

Assim como Bresson integrou excertos do romance *Diário de um Pároco de Aldeia* no argumento adaptado de um filme com uma estética muito diferente da de Bernanos²⁷, ou não hesitou em explorar no argumento original de *Au hasard Balthazar*/*Peregrinação Exemplar* as associações que um episódio relacionado com um burro de *O Idiota*, de Dostoiévski, lhe suscitava em interacção com outras imagens e associações²⁸, também Hitchcock e o argumentista Evan Hunter usaram alguns elementos e ideias do conto «The Birds», de Daphne du Maurier, em conjunção com outras associações, para fazer um filme com o mesmo título.

Hitchcock descreve uma metodologia semelhante à de Bresson no que diz respeito ao processo de adaptação de um texto. Tal como para Bresson há um momento no processo de adaptação em que é preferível «largar tudo» para se deixar levar pela imaginação e pelas associações, também para Hitchcock a leitura do texto representa apenas uma primeira fase: «Só leio uma história uma vez. Quando a ideia de base me convém, esqueço completamente o livro e fabrico cinema. Seria incapaz de lhe contar «Os Pássaros» de Daphne de Maurier. Só li uma vez, rapidamente.» (ET, p. 52).

No documentário *All About the Birds*²⁹, Patricia Hitchcock, filha do realizador, o argumentista Evan Hunter e Robert Boyle, *production designer* do filme, atestam estas declarações. É interessante notar que Hitchcock comprara inicialmente este conto com o objectivo de o adaptar para um episódio da série televisiva «Hitchcock Apresenta». Patricia Hitchcock explicou que só quando Hitchcock leu umas notícias no jornal sobre ataques de pássaros a animais começou a pensar que a história tinha potencial para o cinema. Evan Hunter revela que Hitchcock lhe recomendou que aproveitasse do conto de Daphne du

²⁷ Henri Agel escreveu que *Diário de um Pároco de Aldeia* lembrava um texto de Victor Hugo reescrito ao estilo de Nerval. André Bazin destacou a inversão da truculência lexical e estilística de Bernanos através dos mecanismos da elipse e da litotes de Bresson. (citado por CURRAN, Beth Kathryn, *Touching God: The Novels of Georges Bernanos in the Films of Robert Bresson*, New York: Peter Lang Publishing, 2006)

²⁸ Relativas à presença do mesmo animal em manifestações tão díspares como a Bíblia, o presépio, o Domingo de Ramos, a festa de loucos medieval, certas figuras das catedrais românicas, o animal de uma tela de Watteau (*Gilles*), etc., como bem assinala ARNAUD, Philippe, *Robert Bresson*, Paris: Cahiers du Cinéma, 1986, p. 64

²⁹ Documentary: All About The Birds – transcript,
http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Documentary:_All_About_The_Birds_-_transcript

Maurier sobretudo a noção dos ataques dos pássaros às pessoas³⁰. Hitchcock terá sugerido³¹ ao argumentista que tivesse em consideração não só o texto literário mas também os artigos de jornal. Mais do que o enredo ou as palavras do texto de Daphne du Maurier, interessava a Hitchcock explorar as associações que o tema em causa poderia suscitar. Foi a possibilidade de articular os motivos de Daphne du Maurier com uma dimensão mais quotidiana descrita nos artigos de jornal e evidente no modo de vida dos verdadeiros habitantes de Bodega Bay (Norte da Califórnia) que desencadeou o interesse cinematográfico de Hitchcock, talvez porque o tenha ajudado a encontrar uma espécie de terreno comum entre a literatura e a vida real dos espectadores que o fez pensar que poderia aproximar o público do filme (preocupação que teve sempre que fez cinema).

É um facto que o conto de Daphne du Maurier conta uma história com protagonistas bastante diferentes (o agricultor Nat Hocken, a mulher e os dois filhos do casal) e se situa num espaço distinto (na costa da Cornualha). Evan Hunter explica que, para além dos ataques dos pássaros, quis guardar a atmosfera do texto de Daphne du Maurier: não só a sensação de ameaça permanente, mas também a presença da água e o clima sombrio e incerto³².

Robert Boyle conta como trabalhou a partir da imagem que a leitura do texto o fez evocar: «O Grito», de Munch³³. É tentador associar a esta influência planos como o da boca aberta num grito mudo de Lydia Brenner (depois da visita à quinta de Dan Fawcett), ou o da boca de Melanie antes de ser atacada pelos pássaros (perto do fim do filme).

Os depoimentos de alguns dos intervenientes no processo de construção do argumento de *The Birds* ajudam-nos a perceber que as palavras do texto de partida não foram os elementos mais importantes neste processo de adaptação. Mesmo no caso de um filme

³⁰ «[...] and he said, "Come on out with some ideas. We're throwing away everything but the title and the notion of birds attacking human beings. So come on out with some ideas."»

³¹ «I remember Hitch showing me a lot of newspaper articles about unexplained bird attacks as a reminder that these things do happen, so we weren't dealing entirely with fantasy.»

³² A escolha de Bodega Bay prende-se também com este tipo de atmosfera: «I think northern California always reminded Hitch of England. There was something about the weather, which was very unpredictable. It was fog and rain and then sunshine and then fog and rain again. It was a moody, strange area – both forbidding and foreboding. I believe that's what intrigued him. It had a kind of mystical quality.»

³³ «And I read it that night, and I was bowled over by its strength. But I saw it a little differently – I saw it as a mood piece. And I didn't see it as a narrative story. I spent the rest of the night—worked all night on it – and the image that came to me was Munch's Scream. I saw that as a kind of icon for the whole thing.»

como *Diário de um Pároco*, em que são usadas frases retiradas do texto de Bernanos, o texto de partida não pode ser encarado como detentor e transmissor privilegiado de informação. As palavras não são usadas como informadores mas como vias paralelas com um estatuto semelhante ao do burro de Dostoiévski em *Au hasard Balthazar* ou ao dos ataques dos pássaros e «O Grito» de Munch em *The Birds*. Trata-se sempre de trabalhar elementos que propiciam conexões e projecção de conteúdo, pois estes, por si só, não operam como guias de sentido.

Se considerarmos o largo espectro das adaptações de textos ao cinema, os filmes *Diário de um Pároco de Aldeia*, de Robert Bresson, e *The Birds*, de Alfred Hitchcock, situam-se em dois extremos opostos. Enquanto *Diário de um Pároco*, pelo facto de citar literalmente o texto de Bernanos, se localizará no pólo da fidelidade, *The Birds* situar-se-á no pólo da infidelidade mais assumida. Enquanto em *Diário de um Pároco* o texto é usado tal como é, sem reescritas, apenas com supressões, em *The Birds*, do texto de Daphne du Maurier restam apenas alguns elementos (os ataques dos pássaros, a presença da água, a atmosfera incerta e sombria, as chávenas). Tudo o mais é trabalhado num contexto muito mais vasto em que se inserem elementos que vão desde as referências às artes visuais (a pintura de Munch, a estética do cinema mudo), artigos de jornal, até a arquitectura de Bodega Bay e a aparência habitual dos habitantes da região.

Sucede, porém, que a alegada fidelidade de Bresson depende da mesma estratégia que Hitchcock considera fundamental no processo de adaptação: esquecer o livro e fazer cinema. Fazer cinema parece implicar sempre um percurso semelhante àquele descrito no argumento ideal de Luis Buñuel: um percurso em direcção à ausência de significado que simultaneamente possibilite um trajecto através de todos os significados que os espectadores possam descrever nos filmes, tal como na página em branco de Mallarmé estão paradoxalmente presentes todas as palavras, e na página em branco do final de *Diário de um Pároco* estariam presentes todas as imagens³⁴.

³⁴ A propósito do fim de *Diário de um Pároco de Aldeia*, André Bazin escreveu o seguinte: «But here we are experimenting with an irrefutable aesthetic, with a sublime achievement of pure cinema. Just as the blank page of Mallarmé and the silence of Rimbaud is language at its highest state, the screen, free of images and handed back to literature, is the triumph of cinematographic realism.» (BAZIN, André, «Le journal d'un curé de campagne and the stylistics of Robert Bresson», in QUANDT, James (ed.), *Robert Bresson*, Toronto: Cinematheque Ontario Monographs, 1998, p. 37)

Só aceitando que construir o argumento de um filme a partir de um texto prévio implica perder o significado das suas palavras neste percurso em que o mais importante são as conexões possibilitadas pelos sons e imagens convocados poderemos afirmar com legitimidade que Hitchcock adaptou Daphne du Maurier. Na medida em que implica um processo de construção particular que integra apenas alguns elementos do texto de partida, tal como a concepção de um argumento original implica a exploração de determinados elementos e das associações que estes fazem evocar, adaptar é equivalente a criar.

6. O SIGNIFICADO DE UMA PALAVRA NUM FILME

Pelo facto de explorar diversos usos de palavras (escrita de um diário, narração em voz-off, diálogos, cartas), o filme *Diário de um Pároco* mostra como a compreensão de uma palavra implica não só a sua integração no contexto linguístico em que ocorre (frases, texto, léxico de um idioma), mas também um percurso semântico que a situe no contexto extralinguístico maior (uma ocasião, uma actividade) em que é usada. O processo de redacção de cada definição apresentada por um dicionário segue sempre este percurso semântico que situa a entrada tratada num contexto, numa área de conhecimento e em exemplos de frases em que esta entrada possa ocorrer, nuns dicionários de forma mais explícita do que noutros.

Como se torna claro também em *The Birds*, as palavras, para as pessoas que as usam, funcionam como peças em contextos maiores, relacionados com actividades e intenções. Para esclarecermos o significado de uma palavra, de uma frase, de um texto, temos de descrever o seu enquadramento. A compreensão desse enquadramento requer a descrição de uma comunidade que associa determinados significados não só aos mesmos enunciados linguísticos mas também às atitudes, aos gestos, às expressões faciais, ao tom de voz, etc., de acordo com os contextos em que ocorrem. O significado de um enunciado é estabelecido em articulação com um grande conjunto de outros elementos e depende de uma comunidade interpretativa que lhe atribui sentido.

Deste modo, por si só, nenhuma palavra tem significado. Como Bresson bem sabia quando pedia aos seus modelos que estudassem e articulassem o texto como um conjunto de sons sem conteúdo, uma palavra é, oralmente, um conjunto de ruídos. Visualmente, como se

torna evidente perante os planos de páginas escritas no filme *Diário de um Pároco*, uma palavra é também um conjunto de manchas de tinta sobre uma superfície.

A necessidade de enquadrar cada palavra em contextos linguísticos e extralinguísticos para compreender o seu significado releva de uma questão que diz respeito à natureza da linguagem e não à natureza do cinema. É, no entanto, graças ao facto de cada palavra ser por si só apenas um conjunto de sons e/ou sinais gráficos que os realizadores podem fazer cinema sonoro – e não teatro filmado – usando palavras.

Assim como o processo de adaptação de um texto ao cinema passa por ignorar ou esquecer parcialmente o conteúdo do texto de partida, também o uso de palavras nos filmes depende deste mecanismo que trabalha e mostra o que está antes do significado.

Perante filmes como *Diário de um Pároco* e *The Birds*, em que nada do que é dito contribui para esclarecer as questões que parecem centrais no enredo (no primeiro caso, o percurso do protagonista, no segundo, as intenções dos pássaros e as causas dos ataques), ficamos com a certeza de que compreender o significado de um filme é diferente de extrair o significado de um texto.

Num texto literário temos (geralmente) só palavras, num filme temos sons e imagens, que se situam numa dimensão anterior ao sentido e à linguagem. Compreender um filme depende da integração das suas imagens e (no cinema sonoro) dos seus sons num contexto que lhes confere inteligibilidade. Tal como se verifica com as personagens de *The Birds*, só os que prestarem atenção ao que escapa às palavras e ao significado conseguirão reter os elementos que lhes permitam sobreviver (como espectadores), isto é, ser capazes de fazer sentido dos filmes. Usar apenas as palavras de um filme para o interpretar pode conduzir a equívocos.

Pierre Billard³⁵ disse uma vez que para gostar do filme *Diário de um Pároco de Aldeia* é preciso acreditar ou no cinema ou em Deus. Apesar do carácter discutível da afirmação, concordo com ela. Tanto os crentes em Deus como os crentes no cinema serão capazes de usar crenças e conhecimentos para conferir inteligibilidade aos sons e imagens do filme. Os que acreditarem em Deus descreverão o percurso do protagonista como uma caminhada espiritual

³⁵ Citado por Peter Cowie no comentário do filme em DVD na edição da Criterion.

até à salvação. Os que acreditarem no cinema verão no filme o triunfo da matéria e da ausência de sentido das imagens e sons, sem os quais nenhum filme existe enquanto tal.

Não me parece que os espectadores de cinema que confiem cegamente no significado explícito das palavras no cinema, ou que achem que a linguagem verbal é um instrumento 100% fiável e totalmente adequado para assegurar a compreensão do universo não-linguístico, possam gostar deste filme.

Uma vez que o significado de cada palavra depende sempre dos seus enquadramentos linguísticos e extralinguísticos, o espectador terá de a integrar no contexto cinematográfico de que faz parte, um contexto em que as palavras semanticamente não só valem tanto como as imagens e os sons dos filmes em que são usadas, como valem sobretudo enquanto imagens e sons.

7. BARULHOS E MANCHAS

Um comentário do protagonista de *Diário de um Pároco* pode ser usado como ponto de partida para a discussão do problema de que se ocupa esta secção: «*O mundo visível parecia escoar-se de mim numa carreira medonha e numa desordem de imagens não funéreas, mas, pelo contrário, luminosas, deslumbrantes. Será possível? Tê-lo-ei amado tanto?*». A desordem de imagens que o narrador refere pode funcionar como descrição daquilo que o espectador percepção no filme. Menos do que uma história e um retrato psicológico, o espectador capta dos episódios que vão constituindo a vida do protagonista um conjunto de gestos que se repetem (escrever, olhar, caminhar, andar de bicicleta, tratar de tarefas domésticas, etc.) e de sintomas recorrentes da doença (desmaios, vertigens, vômitos de sangue, esgares de dor).

Bresson faz cinema de uma forma que não contribui para facilitar a compreensão do espectador. Por exemplo, opta frequentemente por abrir cada sequência com um grande plano de uma mão ou de um objecto difíceis de identificar rapidamente. O espectador não percebe logo onde e/ou quando se situa a acção e quais são as personagens envolvidas. Muitas sequências começam *in media res*: não sabemos o que terá sucedido imediatamente antes ou

depois. O que o espectador vê inicialmente no écran não chega a ser imagem³⁶. São ainda manchas em relação às quais é necessário acrescentar informação. O facto de Bresson recorrer muitas vezes a sons não directamente relacionados com as imagens³⁷ dificulta a percepção. O que se ouve começa por ser apenas um ruído, antes de ser um som identificado. (Por exemplo, durante a discussão da cena do medalhão, ouve-se um ruído agudo e estridente vindo do jardim, no exterior e só depois se percebe que vem do ancinho de um jardineiro a trabalhar.) Bresson procura guardar no filme sensações anteriores à organização da consciência humana³⁸.

Também em *The Birds* encontramos cenas que giram em torno de ruídos de identificação difícil. Sendo a cena mais complexa do ponto de vista sonoro no filme, a sequência do ataque dos pássaros à casa barricada dos Brenner é exemplar da forma como o som foi trabalhado em *The Birds*. As personagens reúnem-se na sala, em silêncio, enquanto esperam um novo ataque, escutando com atenção os mínimos ruídos. Os primeiros sons são captados ao longe (bater de asas, pios, crocitos) mas a sua intensidade, proximidade e variedade vai aumentando. Em breve ouvimos com as personagens ruídos que vamos associando às noções de pássaros a escorregar, a arranhar, a martelar com o bico, sons surdos de embate, estrondos, quedas, pios de diversas espécies, etc. A sensação de cerco e a identificação do início e do fim do ataque dependem essencialmente da gradação dos sons – o número de pássaros visíveis é reduzidíssimo³⁹.

A sequência final do filme, embora não dependendo de sons desligados da sua origem, pode igualmente ser usada como exemplo da dificuldade da percepção/interpretação do espectador. Nos momentos finais de *The Birds*, quando as personagens deixam a casa para irem para o carro, o volume do som dos pássaros que observam a cena é intensificado. A presença dos pássaros é destacada através destes ruídos descritos por Hitchcock como «*um silêncio electrónico de uma monotonia susceptível de evocar o barulho de um mar ouvido de mto longe*», «*sons muito baixos, [...] murmúrio tão fraco que não temos a certeza se o*

³⁶ «NESTA LINGUAGEM DAS IMAGENS, É PRECISO PERDER COMPLETAMENTE A NOÇÃO DE IMAGEM. QUE AS IMAGENS EXCLUAM A IDEIA DE IMAGEM.» (NC, p. 63)

³⁷ «O que é para o olhar não deve ser redundante com o que é para o ouvido.» (NC, p. 54)

³⁸ «Filmagem. Basear-se unicamente nas impressões, nas sensações. Nenhuma orientação de uma inteligência estranha a essas impressões e sensações.» (NC, p. 39)

ouvimos ou se o imaginamos» (ET, p. 221). É muito difícil interpretar e descrever verbalmente estes sons, por ser impossível saber se os pássaros expressam desta forma a sua indiferença ou se estarão antes a descansar enquanto se preparam para lançar um novo ataque com consequências devastadoras. A sequência simplesmente não transmite essa informação.

Em *The Birds*, a presença dos ruídos não imediatamente identificados como sons pelas personagens e a noção de que ouvir nem sempre é perceber articulam-se com momentos em que as personagens parecem não saber ainda o que estão a ver e com outros em que, tal como acontece nos filmes de Bresson, o próprio espectador não consegue perceber ou descrever de imediato o que está a ver. A cena em que Melanie espera sentada pelo fim das aulas no recreio da escola, só depois se apercebendo de que alguns dos poucos corvos que viu passar se estão a reunir a um grande número de outros num aparelho do parque infantil mostra que olhar nem sempre é perceber. O próprio genérico inicial do filme parece inicialmente ser constituído por sombras em movimento – posteriormente identificadas como pássaros negros (corvos?).

Neste filme, assim como a fé nas palavras impede as pessoas de compreender para além da rede semântica que as envolve e de avaliar a verdadeira gravidade não linguística dos ataques dos pássaros, também o modo como as pessoas vêem e percebem é mostrado como incompleto e imperfeito. A questão do olhar, das suas graduações e das suas fragilidades potenciais é frequentemente glosada, geralmente de forma irónica. Muitos críticos referiram já algumas alusões ao tema da cegueira neste filme: o jogo da cabra-cega na festa de aniversário de Cathy (irmã de Mitch), os olhos vazados pelos pássaros do quinteiro Dan Fawcett, os óculos partidos de uma criança durante a fuga ao ataque dos pássaros à escola. Assim como o recurso e a atenção às palavras vão sendo destronados pela importância e pela atenção crescente que as pessoas passam a atribuir aos ruídos e efeitos dos pássaros, também o olhar humano, a forma como os humanos percebem manchas, vai sendo gradualmente explorado de modo a tornar evidentes as suas fragilidades – em contraponto com o olhar não humano dos pássaros.

As imperfeições e insuficiências do olhar humano reflectem-se na percepção de Melanie Daniels. O perfil da protagonista é bastante difícil de definir numa descrição estável.

³⁹ Contei três gaivotas que conseguem forçar a entrada através de uma janela.

Ao longo do filme, a personagem de Tippi Hedren vai transitando entre o estatuto de rapariga mimada, rica e caprichosa, que gosta de se divertir (no início), o de sedutora perigosa (perante Lydia Brenner, mãe de Mitch), o de menina infeliz e ignorada pela mãe (conversa na festa de anos da irmã de Mitch), até ao de mulher frágil que é preciso proteger (no fim do filme, depois do ataque dos pássaros). A indefinição do estatuto de Melanie perante os outros atinge o auge numa cena que decorre no restaurante *Tides* depois do ataque aos pássaros na bomba de gasolina, quando Melanie regressa ao restaurante para deparar com um grupo de mulheres assustadas que a seguem com olhar acusatório. A incapacidade de descrever Melanie de forma estável e definida («*Who are you? What are you? Where did you come from?*»), de transformar as suas manchas e ruídos em sentido, leva as personagens a verem-na como uma espécie de encarnação do caos do universo expresso pelo comportamento irracional dos pássaros: «*Why are they doing this? Why are they doing this? They said when you got here, the whole thing started. Who are you? What are you? Where did you come from? I think you're the cause of all this. I think you're evil. (Shrieking) EVIL!*»⁴⁰.

A sequência final do filme, decorrendo sob a égide do olhar (devido à falta de informação, tão difícil de descrever linguisticamente como os seus ruídos) de inúmeros pássaros, parece confirmar uma espécie de mudança de paradigma de visão, previamente anunciada na sequência do ataque à bomba de gasolina, quando, já depois da explosão e do incêndio que esta provoca, Hitchcock usa um plano (em inglês, identificado como *birds'-eye view*) que corresponde ao ponto de vista dos pássaros (chegando mesmo a aparecer nele algumas gaivotas a observar a destruição de cima). Não atribuindo forma e sentido como as pessoas, os pássaros vêem manchas e ouvem ruídos. Aquilo que vêem e ouvem, antes do sentido e da consciência linguística humana, é a matéria-prima do cinema.

Pouco antes do fim do filme, a cena do ataque dos pássaros a Melanie já oferece um conjunto de impressões desconexas e fragmentárias: uma sucessão de fotogramas estranhos, difíceis de situar e de identificar imediatamente (corpos alados em movimentos predatórios difíceis de acompanhar, asas, bicos, garras, gestos bruscos de mãos que protegem o corpo, cabelos desgrenhados, planos de golpes na pele, olhos assustados, etc.) – um conjunto de

⁴⁰ A própria figura de Tippi Hedren, aqui no seu primeiro papel no cinema, depois de uma carreira média como modelo e descrita inicialmente como uma espécie de nova Grace Kelly no cinema de Hitchcock tem um estatuto ambíguo, quase como uma figura vazia em que é possível projectar o mesmo significado que se projectava noutra.

manchas que poderíamos encontrar numa tela de Pollock ou imaginar corresponder àquilo que os intervenientes na cena (pássaros e mulher atacada) captassem no momento.

Reflectindo sobre a sequência em que o assassino de *Rear Window* / *Janela Indiscreta* se confronta com James Stewart, Hitchcock explica porque recorre ao mesmo tipo de montagem rápida que usa tanto na cena do chuveiro em *Psycho* como no ataque dos pássaros a Melanie. Lembrando que «*se quiser mostrar dois homens a lutar, não consegue nada de bom fotografando simplesmente a luta. A maior parte das vezes, a realidade fotografada torna-se irreal.*», Hitchcock afirma que para transmitir a impressão de violência ao público não basta fotografar a cena a partir do exterior, é preciso mostrá-la como um dos intervenientes a veria: «*[...] filmei o grande plano de uma mão que se agita. Grande plano do rosto de James Stewart, grande plano das pernas, grande plano do assassino e em seguida ritmei tudo isto: a impressão final estava correcta.*» (ET, p. 199).

A necessidade de Hitchcock «entrar na luta» para mostrar aquilo que um dos intervenientes nela perceberia articula-se com a busca de sensações anteriores à consciência e à «*intervenção de uma inteligência estranha*» (NC, p. 39) que Bresson defende e pratica. Tal como Bresson, Hitchcock procura os ruídos, as manchas e os movimentos anteriores à percepção de uma forma, antes das palavras, antes da consciência, antes do significado. Hitchcock procura o ponto de vista dos pássaros.

Reflectindo sobre cinema nas entrevistas a Truffaut, Hitchcock associa as funções de um realizador às de um deus: «*No filme de ficção o realizador é um deus, deve criar a vida.*» (ET, p. 75). Parece-me que esta descrição não só caracteriza o realizador como um autor ou criador, mas também situa o cinema numa esfera anterior ou exterior ao universo linguístico e humano, uma esfera de manchas e ruídos anteriores às palavras e ao significado: criar é diferente de ilustrar ou reproduzir significado. Entendido desta forma, o cinema configura-se como uma arte abstracta, assente na distinção⁴¹ entre o que a câmara permite guardar no filme e aquilo que o espectador nela percebe através da memória, da inteligência e das palavras.

⁴¹ «O real que chega ao espírito já não é o real. O nosso olho demasiado pensativo, demasiado inteligente. Duas espécies de real: 1.º o real bruto registado tal e qual pela câmara; 2.º o que nós chamamos real e que vemos deformado pela nossa memória e por cálculos falsos.» (NC, p. 69)

8. SONS COMO ACTORES

Nos filmes mudos, não havia banda de som. Havia, quando muito, a ideia de som na cabeça do espectador. As descrições de Hitchcock e de Bresson relativamente ao trabalho de preparação de uma banda de som preservam a mesma noção de som como algo que corre paralelamente às imagens do filme, sem necessariamente com elas se encontrar para as ilustrar ou complementar.

Em resposta a um comentário de Truffaut segundo o qual é frequente ser possível ouvir nos filmes de Hitchcock sons que não correspondem à imagem, este revela que, quando termina a montagem de um filme, dita um verdadeiro argumento de sons a uma secretária, indicando não só os ruídos a obter, mas também descrevendo minuciosamente o seu estilo e a sua natureza.

Bresson revela um *modus operandi* semelhante, explicando que aos sons que ocorrem durante as filmagens acrescenta posteriormente outros ruídos que considera ainda mais importantes⁴². Dos filmes e dos depoimentos e notas do realizador francês ressalta, além disso, alguma preocupação em evitar a redundância entre sons e imagens: «*Uma imagem e um som não devem auxiliar-se, mas trabalhar cada um por sua vez como se fossem estafetas.*» (NC, p. 56), «*Quando um som pode substituir uma imagem, suprimir ou neutralizar a imagem. O ouvido dirige-se sobretudo para o interior, e o olhar para o exterior.*» (NC, p. 55). Estes depoimentos demonstram a noção da produtividade de uma relação de não correspondência entre sons e imagens semelhante àquela estabelecida no cinema mudo.

A exploração de uma relação de não correspondência entre sons e imagens articula-se, por um lado, com a noção de que, no cinema sonoro, a banda de som pode assumir um papel importante na percepção do filme e, por outro, com o desejo de explorar ao máximo as potencialidades artísticas dos meios com que se está a trabalhar: uma vez que o som se tornou uma componente dos filmes, interessa explorar as suas virtualidades cinematográficas em vez de simplesmente o encarar como um adereço dispensável.

⁴² «There are two kinds of sound in my films: sounds which occur during shooting and those I add later. What I add is more important, because I treat these sounds as if they were actors» (SAMUELS, Charles Thomas, *Encountering Directors – Robert Bresson*, Paris, September 2, 1970, <http://web.archive.org/web/20021130085634/http://members.bellatlantic.net/~vze25jh7/>)

Bresson trata como «actores» os ruídos que acrescenta à banda de som depois da filmagem porque identifica aquilo que de mais cinematográfico pode haver neles: o seu poder simultaneamente abstracto e sugestivo.

Na medida em que não se relacionam directamente com o que é visível no écran, os ruídos fora de campo impõem uma dificuldade de identificação e de descrição que os apresenta ou propõe como algo próximo de episódios anteriores à consciência e às palavras. Neste sentido, a exploração dos ruídos como actores contribui para afirmar o cinema como uma arte não linguística ou não verbal, que usa imagens e sons para criar (ou permitir a criação de) significado, em vez de simplesmente encenar ou reproduzir um fenómeno prévio ou um texto.

Para além de implicar um superior investimento interpretativo da parte do espectador do que as imagens, a dificuldade de identificação e de descrição destes sons tratados como actores exige maiores capacidade e riqueza evocativa na medida em que permite um número mais abundante de associações e construções: «*O olho (em geral) superficial, o ouvido profundo e inventivo. O apitar de uma locomotiva dá-nos a visão de toda uma gare.*» (NC, 72).

Tratar os sons como actores relaciona-se, portanto, com a oportunidade de trabalhar e realizar uma das dimensões mais distintivas e importantes do cinema: dar azo à construção ou criação de significado, em vez de simplesmente o transmitir ou reproduzir. É precisamente esta vertente criativa e construtiva que permite a afirmação do cinema enquanto arte (e não reprodução ou imitação).

A descrição dos sons como actores deve, além disso, ser articulada com a descrição dos actores enquanto enunciadores de sílabas ou de palavras. Nos filmes de Hitchcock, o tratamento dos actores como meros enunciadores de palavras consideradas simples ruídos entre os outros converge com as opções e as reflexões de Bresson relativamente às palavras, aos actores e à banda de som.

O facto de nos filmes de Bresson a banda de som desempenhar uma função considerada por ele equivalente à dos actores, enquanto a dimensão dos actores mais valorizada é precisamente a voz (ou seja, o som) e a vertente mais importante das palavras é o seu ruído permite ao espectador não só a experiência de sensações auditivas em primeira mão e sem significado intrínseco mas também a construção e a atribuição de sentido, em vez da

sua tradução ou descodificação. A noção de que a vertente mais importante das palavras no cinema é geralmente o seu som (e a sua imagem, nos filmes em que as palavras escritas têm uma presença importante) coloca as palavras no seu devido lugar – entre os ruídos, e sem estatuto de guia de sentido ou de informador fiável.

Os usos de palavras no cinema destes dois realizadores integram-se no trabalho cuidadoso que todos os elementos cinematográficos susceptíveis de serem associados a percepções merecem da parte de ambos. Os elementos mais importantes destes filmes são aqueles que, em vez de transmitirem significado, podem ser usados para projectar sentido e narrativa pelo espectador.

The Birds é talvez o filme de Hitchcock com um trabalho de som mais sofisticado. Hitchcock optou por nem sequer usar música na banda sonora deste filme, assim concretizando na perfeição um dos princípios do cinematógrafo de Bresson: «*Não à música de acompanhamento, de conforto ou de reforço. [...] É preciso que os ruídos se tornem música.*» (NC, p. 29).

A ênfase de Bresson na supressão da música relaciona-se com a recusa da inscrição de significado no filme: «*Quantos filmes remendados grosseiramente pela música! Inundam um filme de música. Impedem que se veja que não existe nada nas imagens.*» (NC, p. 118).

Em *The Birds*, Hitchcock recorreu apenas a um aparelho (conhecido como o «studio tra[u]tonium» de Remi Gassmann) que funcionava como uma espécie de sintetizador, gravando sons naturais e vulgares para depois os estilizar de modo a obter mais intensidade, mais vibrações e desigualdades, em vez de som de um só nível.

À medida que o filme vai progredindo, o falhanço das palavras no que diz respeito ao esclarecimento da situação e à descoberta de uma solução para o problema do ataque dos pássaros vai gradualmente remetendo as personagens ao silêncio. Sucedem-se sequências em que, como no caso do ataque à casa barricada dos Brenner ou o ataque dos pássaros a Melanie, o uso de palavras é limitado ao mínimo, enquanto a atenção das personagens e dos espectadores é absorvida quase totalmente pelos sons mais mínimos de pássaros cuja imagem frequentemente não chega sequer a comparecer no écran.

O facto de neste filme o som ser trabalhado desta forma abstracta contribui para o envolvimento interpretativo do espectador, que vai imaginando diferentes descrições e concretizações para os ruídos, enriquecendo desta forma o filme na medida em que vai

diversificando as suas possibilidades semânticas. Funcionando como possibilitadores de significado, os sons do filme desempenham um papel equivalente ao dos seus actores no que diz respeito à construção do significado do filme pelo espectador.

9. TODOS OS FILMES SÃO MUDOS

O cinema é, desde o início, uma arte visual. Este carácter visual é ainda hoje demonstrado pela primazia da imagem mesmo em filmes com argumentos adaptados de textos literários. Há filmes sem palavras (*O Último Homem*, 1924, de Murnau, por exemplo, não tem sequer intertítulos), mas não há filmes sem imagens. Até em *Branca de Neve*, de João César Monteiro, temos imagens: não só fotogramas de céu, mas, em número muito maior, fotogramas de écran negro (o que vemos no filme são imagens de écran negro não um écran negro).

Em *Diário de um Pároco de Aldeia*, o ponto de vista estabelecido pelas palavras no texto de Bernanos é tornado insignificante pelas imagens apresentadas. O espectador vê o narrador *a ver* em vez das coisas vistas e pensadas por ele⁴³. Este desvio de ponto de vista assenta na consciência da importância do que existe antes do significado. Os planos do rosto pálido e inexpressivo do protagonista, evocando a importância dos planos de rosto no cinema mudo, assumem e exploram o valor da presença do corpo dos actores e a possibilidade da sua associação à dimensão mais física e instintiva do humano, ainda não contaminada do ponto de vista linguístico.

A importância atribuída por Hitchcock a cenas de conflito físico nos seus filmes (fugas, perseguições, lutas violentas) relaciona-se com o impulso de trabalhar de forma visual conceitos tão abstractos como a oposição entre o bem e o mal. Na medida em que sempre defendeu os filmes como forma artística visual (e não verbal), também Hitchcock procurou praticar o princípio de explorar ao máximo tudo o que é possível comunicar sem palavras⁴⁴.

⁴³ Neste sentido, *Diário de um Pároco* pode mesmo ser descrito e estudado como um filme sobre a visão.

⁴⁴ Pessoas que trabalharam com Hitchcock contam que ele chegava ao ponto de ver com as equipas filmes sonoros a que suprimia o som para perceber onde a compreensão destes podia sofrer devido à supressão dos diálogos: «Hilton Green: We would run in the projection room silent movies -- quite a few of the classic silent movies. And Mr. Hitchcock always told me that if you could follow a movie without any words and you knew what was happening and you got

Em *The Birds*, a deflação e a ausência progressiva das palavras são exploradas através de elementos típicos do cinema mudo. Perante filmes como *The Birds* e *Diário de um Pároco*, fica claro que, assim como o sentido de um filme mudo não dependia das pequenas anotações exibidas nos intertítulos, o sentido de um filme sonoro não é determinado pelas palavras das personagens.

Na cena do grito mudo de Lydia Brenner perante o cadáver de Dan Fawcett, nos momentos imediatamente anteriores ao ataque dos pássaros a Melanie no quarto fechado, em que a boca da protagonista duplica o ricto de Lydia, a ausência de som possibilita uma consciência mais aguda da angústia das personagens do que qualquer grito audível ou linha de diálogo.

Na sequência da explosão na bomba de gasolina, a personagem que acende o fósforo na origem da catástrofe é ironicamente colocada no lugar do espectador de um filme mudo: percebendo que dentro do restaurante há pessoas que articulam palavras ou gritos que lhe são aparentemente dirigidos, não consegue ouvir o que dizem. À medida que o fogo vai alastrando depois da explosão, Hitchcock recorre a uma montagem próxima do cinema mudo: planos do incêndio e das suas consequências alternam com imagens da reacção silenciosa mas chocada de Melanie e das pessoas que presenciam a cena no interior do restaurante. (Parece-me que se trata aqui mais uma vez de mostrar uma oposição abstracta – humano versus inumano – de forma visual.)

A estética do cinema mudo é novamente reconhecível na cena que se segue à da explosão na bomba de gasolina: os grandes planos da expressão deformada pelo terror da mulher que, aos gritos, acusa Melanie de ser a causa dos ataques dos pássaros, a reacção física de Melanie a estas acusações (dá um estalo na cara à mulher).

Reflectir sobre os usos dos intertítulos no cinema mudo ajuda-nos inclusivamente a pensar nos usos de palavras no cinema sonoro. As funções de separador e de marcador de ritmo dos intertítulos do cinema mudo parecem ter sido transferidas para os diálogos e para os sons do cinema sonoro. A ausência de uma relação directa de correspondência e de

the emotion and the feeling and the suspense, you're making a great movie. So a couple of times, we wouldn't run sound on sound movies. And then he'd bring out where the audience would be lost or where he felt something should've happened there to tell the audience what was happening. And in Hitchcock films, he took the audience down this road with a camera. The dialogue was there, but you followed that camera and that was his great, I think, genius of making suspense movies.» (no documentário *All about the Birds*)

esclarecimento entre palavras dos intertítulos e imagens dos filmes mantém-se no cinema sonoro, onde as palavras dos diálogos correm como uma espécie de via paralela às imagens em vez de transmitirem informação imprescindível sobre elas.

Assim como no cinema mudo aquilo que as personagens pudessem estar a dizer, o som do filme, era mais imaginado pelo espectador do que propriamente conhecido a partir dos concisos apontamentos inseridos no espaço restrito dos intertítulos, também no cinema sonoro o significado dos diálogos é construído pelo espectador. Os melhores realizadores sabem explorar esta possibilidade (ou necessidade) de contextualização da natureza da linguagem para fazer cinema com o espectador.

A propósito do filme *Branca de Neve*, muitos foram aqueles que falaram do «*espectador feito espectáculo*». Parece-me que esta descrição não deve ser usada para referir ironicamente apenas pessoas que vão ver filmes com fotogramas negros mas, uma vez que pode dar conta da importância do espectador na construção do significado de um filme, é adequada para todos os espectadores de cinema. Mesmo perante um filme como *Branca de Neve*, o espectador está constantemente a convocar imagens que associa aos sons que capta (voz dos actores, ruídos da Natureza, etc.). O facto de o espectador se confrontar com um grande número de fotogramas negros acaba por implicá-lo ainda mais na interpretação do filme. As imagens de *Branca de Neve* são recriadas pelo espectador.

O episódio da famosa conversa na carruagem-restaurante do comboio entre Cary Grant e Eva Marie-Saint no filme *North by Northwest /Intriga Internacional*, em que a dada altura ouvimos a protagonista dizer: «*I never discuss love on an empty stomach*», quando, na realidade, a actriz disse, em vez disso, «*I never make love on an empty stomach*» e a frase original foi gravada por cima por ter sido considerada demasiada ousada, demonstra como, mesmo no cinema sonoro, o conteúdo das palavras é secundário e substituível, não assumindo uma relação de correspondência directa com as imagens. Nesta sequência, mais do que aquilo que os protagonistas estão a dizer, importa que eles estejam frente a frente e mantenham um diálogo rápido em tom espirituoso, com mais insinuações do que sugestões claras. Mais do que o conteúdo das palavras, importa a situação. Tal como num filme mudo, o diálogo das personagens poderia ser condensado num intertítulo com poucas palavras, e tudo o resto imaginado. As insinuações acabam por convocar da mesma forma a imaginação do espectador.

Na medida em que os filmes se mantêm uma forma de arte eminentemente visual, dependendo o sentido e a articulação das imagens dos filmes mais do espectador do que das palavras neles usadas, na medida em que as palavras dos filmes são trabalhadas como imagens e sons sem significado decisivo, todos os filmes são ainda mudos. Aliás, quanto mais mudos os filmes conseguirem ainda ser, mais ricos serão, pois mais oportunidades terá o espectador de articular conhecimentos prévios para ir construindo a percepção das suas imagens e elaborar uma interpretação.

O facto de toda a estética bressoniana se centrar na exploração não só do silêncio⁴⁵ mas também do que não é mostrado nas imagens, ao ponto de a dada altura o realizador ter limitado ao máximo o próprio recurso à música nos seus filmes, evidencia de forma radical aquilo que o cinema deve ser: um conjunto de sensações visuais (e auditivas) o mais distantes possível da linguagem e do sentido.

10. O SIGNIFICADO DE UM FILME

Das reflexões efectuadas nas secções anteriores ressalta uma linha principal, relacionada com a noção da ausência de significado dos barulhos e manchas dos filmes. Não é uma noção nova e inusitada ao ponto de ser exclusiva desta tese: realizadores como Bresson e Hitchcock não só trabalharam sempre a partir da mesma percepção da distância do cinema relativamente ao sentido como reflectiram sobre a necessidade de procurar esta distância; filósofos como Wilfrid Sellars escreveram sobre a ausência de conteúdo epistémico das ocorrências empíricas em geral.

Esta constatação, no entanto, coloca um problema: se o significado do filme não está no filme, como explicar que as pessoas falem dos filmes, concordando ou discordando em relação a certos pormenores como se estes fossem providos de valor semântico? Por outras palavras, o que é e de onde vem o significado de um filme?

⁴⁵ Entre os princípios defendidos pelo realizador a propósito deste assunto *em Notas sobre o Cinematógrafo*, destaco os seguintes: «Assegura-te de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio.» (p. 30), «Encontrar um parentesco entre imagem, som e silêncio. Dar-lhes o ar de estarem bem juntos. Milton: *Silence was pleased*.» (p. 52).

Para reflectir sobre o problema do significado no cinema, interessa-me recuperar a distinção⁴⁶ que Bresson efectua entre o que a câmara guarda no filme e aquilo que as pessoas nele percebem. Bresson lembra que enquanto as imagens e os sons dos filmes (aquilo que os espectadores recebem, de forma puramente perceptual, como um conjunto de impressões desconexas e fragmentárias) são «*real bruto*», o que os espectadores vêem vem sempre «*deformado pela nossa memória e por cálculos falsos*». Apesar de as imagens e os sons dos filmes não terem sentido em si, os espectadores percebem-nos sempre a partir dos esquemas conceptuais e semânticos que adquiriram culturalmente. Na percepção humana, ver é interpretar: vemos sempre com significado. Os sons e imagens dos filmes são apenas as condições ou os antecedentes das descrições que os espectadores fazem deles⁴⁷.

Ver um filme acaba por ser um processo semelhante ao de recorrer a um livro para fazer um filme. Assim como o autor de um argumento adaptado usa apenas alguns elementos do texto para depois os trabalhar de acordo com os seus interesses e objectivos, também o espectador trabalha as percepções das imagens e sons de um filme de acordo com os conceitos que já possui, de modo a construir a sua versão daquilo que observou e ouviu.

No sentido em que não existe algures para ser encontrado, mas tem de ser construído pelas pessoas, o significado não é um conteúdo ou uma propriedade independente de descrições mas uma actividade. A expressão «significado de um filme» reporta-se a algo que não chega a existir independentemente das concretizações individuais dos espectadores que o vêem. Não existe «o significado de um filme»: existem as descrições do filme, existe aquilo

⁴⁶ «O real que chega ao espírito já não é o real. O nosso olho demasiado pensativo, demasiado inteligente. Duas espécies de real: 1.º o real bruto registado tal e qual pela câmara; 2.º o que nós chamamos real e que vemos deformado pela nossa memória e por cálculos falsos.» (NC, p. 69)

⁴⁷ Para além de Sellars, também Quine produziu reflexões sobre a questão da relação indirecta entre ocorrências empíricas e as suas descrições de que a abordagem proposta nesta tese é devedora: «The totality of our so-called knowledge or beliefs, from the most casual matters of geography and history to the profoundest laws of atomic physics or even of pure mathematics and logic, is a man-made fabric which impinges on experience only along the edges. Or, to change the figure, total science is like a field of force whose boundary conditions are experience. [...] But the total field is so undetermined by its boundary conditions, experience, that there is much latitude of choice as to what statements to re-evaluate in the light of any single contrary experience. No particular experiences are linked with any particular statements in the interior of the field, except indirectly through considerations of equilibrium affecting the field as a whole.» in QUINE, Willard Van Orman, «Two Dogmas of Empiricism» in *From a Logical Point of View*, Second Edition, Cambridge: Harvard UP, 1999, p. 42

que cada espectador do filme *faz* com as imagens e os sons dos filmes em determinada ocasião.

Ver um filme, perceber um filme, interpretar um filme são actividades equivalentes, agrupáveis sob a categoria «fazer alguma coisa com sensações». As ocorrências empíricas captadas têm entendimentos diferentes de acordo com actividades e ocasiões diferentes. Um sorriso, uma pateada, uma gargalhada, um grito de surpresa, uma cotovelada a um amigo, uma crítica num jornal, o resumo da história, a aquisição de merchandising são descrições do filme, correspondem a fazer sentido com ele. Ao longo do tempo, a mesma pessoa pode ir mudando de opinião a respeito de um filme porque o significado se situa sempre numa circunstância e num contexto.

Quando Bresson sublinha que as imagens e os sons do cinema adquirem valor apenas através dos usos⁴⁸ que lhes são aplicados revela ter consciência de que o significado de um filme não depende das intenções das pessoas que fazem filmes, nem das imagens e sons cinematográficos, mas de um outro factor, muito mais complexo e imprevisível, que é o enquadramento do espectador: não só crenças, conhecimentos, intenções, mas também contingências e circunstâncias menores, como a própria ocasião em que se vê ou pensa no filme. A descrição de um filme processa-se através da integração das imagens e dos sons do filme nesse contexto de recepção.

Em rigor, na medida em que ver um filme é sempre filtrar as suas imagens e sons através de uma rede de conhecimentos, crenças e objectivos para lhe conferir inteligibilidade, estabelecendo relações contingentes que nunca são reacções, mas antes usam e integram o estímulo inicial num contexto racional de recepção, ver um filme é sempre fabricar o seu significado. Sendo uma propriedade das descrições humanas e não das ocorrências empíricas, a verdade das descrições produzidas pelos espectadores depende do modo como estas são formuladas, debatidas e demonstradas em contexto.

Afirmar que o sentido de um filme reside nas suas descrições não equivale, no entanto, a defender que o filme é afectado ou causado pelas suas descrições. Uma coisa são as imagens e os sons dos filmes. Outra, o sentido que as pessoas fazem deles nas suas descrições. Como se tem vindo a tentar demonstrar ao longo desta tese, a distinção entre as imagens e os

⁴⁸ «[...] Imagens e sons deverão o seu valor e o seu poder apenas à utilização a que os destinam.» (NC, p. 30)

sons dos filmes e aquilo que os espectadores neles percebem através da memória, da inteligência e das palavras é essencial ao cinema e ao trabalho dos realizadores.

11. QUEM FAZ O SIGNIFICADO

À primeira vista, o problema do sentido no cinema poderia parecer de fácil resolução. Porque os filmes são realizados por pessoas, parece normal aceitar o pressuposto de que estas os dotam de coordenadas semânticas pelas quais os espectadores se devem guiar se querem assegurar uma compreensão correcta daquilo que vêem e ouvem no cinema. Sucede, porém, que muitos realizadores, entre os quais Bresson e Hitchcock, conhecem bem a sua matéria-prima e não encaram os filmes como repositórios de conteúdo⁴⁹ a transmitir, mas antes como um suporte que possibilita a produção de conteúdo⁵⁰. Sucede também que alguns filósofos chamaram a atenção para a circunstância de a percepção humana depender sempre de categorias prévias para conferir inteligibilidade às ocorrências empíricas.

Afirmar que acreditar que o significado de um filme é determinado/feito pelo realizador ou pelo argumentista é falhar a questão essencial não implica renegar as intenções desses agentes: trata-se antes de constatar que as intenções pertencem ao plano das intenções e não ao plano do filme⁵¹. Quer sejam acalentadas secretamente, quer sejam declaradas abertamente em entrevistas, em textos ou até no próprio filme, as intenções são apenas um elemento, entre outros, que o espectador pode usar para construir uma interpretação.

Conhecer as descrições que os realizadores efectuam dos próprios filmes conduz-nos a duas constatações que negam a autoridade semântica dos realizadores sobre os próprios filmes. Primeiro, na medida em que dependem de mecanismos de interpretação retrospectiva do que é visto e não de mecanismos de inscrição de significado, estas descrições são

⁴⁹ «Se uma imagem, vista separadamente, exprime com nitidez qualquer coisa, se ela comporta uma interpretação, não se transformará em contacto com outras imagens. As outras imagens não terão nenhum poder sobre ela e ela não terá nenhum poder sobre as outras imagens. Nem acção, nem reacção. Ela é definitiva e inutilizável no sistema do cinematógrafo. (Um sistema não regula tudo. É o rastilho de qualquer coisa.)» (NC, p. 21)

⁵⁰ De qualquer forma, o facto de um realizador encarar os filmes como suportes de sentido a decodificar pelo espectador não garante que o circuito de construção de sentido siga esse percurso.

efectuadas a partir da perspectiva de um espectador (o realizador também é espectador do seu filme). Segundo, o facto de as descrições dos realizadores não corresponderem necessariamente àquelas que os espectadores constroem antes (ou depois) de terem conhecimento do ponto de vista do realizador sobre o próprio filme demonstra que o sentido de um filme não é determinado nem pelas intenções nem pela orientação semântica *a posteriori* do realizador relativamente à sua obra.

Basta recordarmos, por exemplo, que apesar de, nas entrevistas a Truffaut, Hitchcock descrever a sequência do avião em *North by Northwest*/*Intriga Internacional* como uma espécie de alternativa ao velho cliché cinematográfico do «homem que se dirige ao sítio em que poderá ser morto» (em vez de «*uma noite negra e uma encruzilhada estreita da cidade*» e «*a vítima aguarda[ndo] de pé, sob o clarão de um candeeiro de iluminação pública*», «*Uma planície deserta, em pleno sol, sem música, nem gato preto, nem rosto misterioso atrás da janela.*», ET, p. 192), a ironia pode escapar ao espectador médio que não faça a ligação com o tipo de filmes que Hitchcock tem em mente. Um espectador que, como Hitchcock, tenha visto muitos filmes e reflectido sobre eles poderá entender a sequência desta forma, enquanto uma pessoa que tenha ido ver o filme por acaso não efectuará qualquer tipo de relação desta cena com outras de carácter semelhante. Porque as imagens não vêm com instruções de uso impressas pelo realizador, nem têm por si só significado ou conteúdo epistémico, a sua descrição depende da experiência e dos conhecimentos do espectador.

O argumento de que a montagem constitui um repositório evidente do significado que o realizador vai construindo com o seu filme não é satisfatório. No contexto de reflexão sobre a montagem, é importante não perder de vista a noção fundamental de que os fotogramas não têm em si significado. Enquanto o processo de montagem implica seleccionar e organizar imagens em sucessão, o processo de construção do significado é relacional e não linear, implicando a atribuição de relações de causa/efeito, tempo e finalidade não expressas explicitamente na sequência de imagens e sons do filme.

Quando, reflectindo com Truffaut sobre a questão da montagem a propósito do filme *Rear Window* / *Janela Indiscreta*, Hitchcock faz notar que o mesmo grande plano de um actor pode ser interpretado de forma diferente dependendo das imagens que o antecedem (o

⁵¹ Estou certa que todos os realizadores acalentam a ambição de criar uma obra-prima inesquecível que simultaneamente se revele um esmagador êxito de bilheteira, mas essa

mesmo plano de James Stewart a sorrir pode ser considerado «ternurento», se for mostrado a seguir à imagem de um cãozinho num cesto, e «lúbrico», se aparecer a seguir às imagens de uma rapariga despida, ET, p. 161-162), a questão decisiva não me parece ser a circunstância de uma imagem aparentemente condicionar a interpretação de outra (e, portanto, uma opção do realizador poder determinar a interpretação do espectador), mas antes a percepção de que uma imagem por si só não têm qualquer significado: a imagem de James Stewart é sempre a mesma; o significado dela pode variar de acordo com aquilo que a antecede não porque aquilo que a antecede funcione como agente semântico (aquilo que a antecede também é uma imagem sem significado intrínseco), não porque a intenção semântica do realizador se revele mediunicamente ao espectador através da sequência das imagens, mas porque o espectador é capaz de traçar uma relação de causa/efeito entre as imagens e outros conhecimentos que detém sobre aquilo que as pessoas em geral pensam ou sentem perante situações equivalentes.

Ainda que a presença das imagens seja uma condição essencial para a produção da interpretação, o factor determinante da interpretação relaciona-se com o recurso a determinados conhecimentos ou pressupostos. Por si só, as imagens não engendram nada. O valor (o significado) das imagens depende da sua integração num contexto interpretativo assente num esquema conceptual por vezes partilhado por uma enorme comunidade de espectadores e o realizador. É deste esquema conceptual que deriva a interpretação de cada um. Este circuito semântico é válido tanto para filmes de realizadores que, como Bresson e Hitchcock, estão conscientes dele, como para aqueles que o ignorem completamente.

Na montagem organiza-se imagens e sons, não sentido ou conceitos. Os intervenientes nesse processo de selecção e de organização podem ter (e, em geral, têm) em consideração associações habituais em determinadas culturas, mas o facto de o responsável pela montagem as ter em mente enquanto trabalha não implica necessariamente o seu reconhecimento pelo espectador.

O facto de tanto Bresson como Hitchcock se empenharem ao máximo no processo de selecção e de organização das imagens e dos sons dos seus filmes (Bresson concentrando-se mais no trabalho de montagem, Hitchcock dedicando-se a um exaustivo trabalho de planificação do filme que, elaborado antes das filmagens, prevê antecipadamente o resultado

intenção nem sempre tem concretização.

final da montagem) articula-se sem contradição com a consciência aguda que ambos demonstraram da importância do espectador no processo de construção do significado do filme. As imagens são encaradas por ambos não como estímulos, mas como pontos de chegada de um percurso com início num espectador que usa activamente aquilo que sabe para integrar o que vê nos esquemas conceptuais que lhe permitem distingui-lo e compreendê-lo. No cinema, o significado não existe feito. É preciso fazê-lo: esse é o papel do espectador.

12. ARBITRARIEDADE

Para termos consciência de que imagens não possuem, por si só, conteúdo epistémico, basta observarmos sequências de imagens de um telejornal sem som e sem qualquer informação de contextualização. Não adivinhamos o teor da notícia a partir das imagens. A história da arte coleciona imagens com dispositivos alegóricos ilegíveis que só os seus contemporâneos conseguiriam decifrar recorrendo a conhecimentos extrapictóricos como a identidade, a genealogia ou os gostos pessoais do retratado ou da pessoa que encomendou a tela, o valor simbólico de alguns elementos representados (fauna, flora, etc.), a função que a tela iria cumprir e o contexto que deveria ocupar. Porque não é possível uma associação linear e convencional de significado às sensações visuais, para as imagens não há nem estabilidade semântica nem semiótica possível.

Constatar que o significado de um filme reside nas suas descrições não equivale, no entanto, a defender que cada espectador constrói a sua descrição aleatoriamente, sem razões ou motivos. Apesar de o significado de um filme não ser determinado pelas suas imagens e pelos seus sons, ainda que as descrições e as declarações de intenções dos seus realizadores não forneçam ao espectador guias de sentido totalmente fiáveis, o significado de um filme não é arbitrário.

A actividade do sentido é um jogo com regras em relação às quais os jogadores têm de concordar se nele querem participar. Todas as descrições partem dos esquemas conceptuais que condicionam as percepções individuais. O sentido de cada descrição individual estabelece-se por relação com aquilo que lhe deu origem: um corpo coeso, partilhado culturalmente, de que fazem parte normas, crenças, hierarquias, atitudes, etc. As condições de verdade das descrições de um filme não são criadas pelas próprias descrições dos filmes mas

estabelecidas por este aparelho cultural que os indivíduos de uma determinada comunidade têm de partilhar entre si se querem conviver pacificamente em sociedade.

É a partir da consciência deste acordo que o trabalho dos realizadores e de outros responsáveis pela criação de filmes se processa. A noção de que os realizadores (e outras pessoas ligadas à produção do filme) trabalham intencionalmente as imagens dos seus filmes com o objectivo de desencadear determinados efeitos, entres os quais se destaca o da projecção de sentido por parte do espectador, não é incompatível com a premissa de que os filmes são compostos por imagens e sons sem sentido e não devem ser encarados como uma rede de estímulos que dão origem a reacções lineares dos espectadores.

Aqueles que trabalham no filme participam no jogo do sentido tendo em mente regras (normas, crenças, conhecimentos, etc.) que possam partilhar com os possíveis espectadores do filme. Quando Bresson refere a sua preocupação de apresentar as coisas a partir de um ângulo capaz de evocar todos os outros⁵², parte do princípio de que o espectador detém um conjunto de conhecimentos que o habilita a perceber o carácter simultaneamente abstracto e sugestivo da arte cinematográfica: o espectador só evoca o todo a partir das partes porque conhece previamente o todo; fazer um filme é apostar nesta capacidade.

O facto de Bresson sempre se ter mostrado mais interessado nas impressões que as imagens e sons dos seus filmes podem evocar, na possibilidade de estabelecer novas relações entre essas imagens e sons, do que nas coisas que os seus filmes mostram ou nas palavras a que os seus modelos dão voz, demonstra a consciência do realizador francês relativamente à importância do espectador. Quando Bresson salienta que «*Uma imagem não tem valor absoluto. / Imagens e sons deverão o seu valor e o seu poder apenas à utilização a que os destinas.*» (NC, p. 30), ou que «*O teu filme não está feito. Ele faz-se passo a passo sob o teu olhar. Imagens e sons em estado de espera e de reserva.*» (NC, p. 63), a segunda pessoa do singular pode ser associada tanto a um espectador dos seus filmes como ao próprio Bresson perante o seu trabalho – ao realizador enquanto espectador. Independentemente do seu

⁵² «O mais difícil prende-se com o facto de a arte ser abstracta e simultaneamente sugestiva. Não se pode mostrar tudo. Quando se mostra tudo deixa de haver arte. A arte depende da sugestão. O mais difícil no cinematógrafo é precisamente não mostrar. O ideal seria nada mostrar mas isso não é possível. Portanto, é preciso mostrar as coisas a partir de um ângulo, um único ângulo capaz de evocar todos os outros. É preciso deixar o espectador adivinhar gradualmente, desejar adivinhar, mantendo-o sempre na expectativa.» (in «Un metteur en ordre: Robert Bresson», emissão dedicada a Bresson do programa «Pour le plaisir», 1966, incluída como extra na edição em DVD da Criterion do filme *Au hasard Balthazar*.)

destinatário, estes apontamentos chamam a atenção para a consciência da importância da interpretação na construção do significado dos filmes, consciência que o realizador demonstrou claramente noutras ocasiões geralmente relacionadas com entrevistas⁵³.

A chamada «direcção de público» de que Hitchcock falava invocando uma tradição que passava por Shakespeare⁵⁴ não é mais do que o jogo que a partilha de normas, crenças e conhecimentos de uma dada comunidade cultural possibilita. A meticulosidade com que Hitchcock encarava o trabalho de preparação de elementos aparentemente secundários dos seus filmes (décor, guarda-roupa, etc.) relaciona-se com a vontade de permitir que os espectadores façam sentido com o maior número possível de conceitos culturais, de modo que o envolvimento interpretativo de cada um seja mais activo, mais rico e mais criativo. No caso específico de *The Birds*, a exigência de documentação fotográfica extremamente precisa⁵⁵ dos habitantes e da arquitectura de Bodega Bay, a articulação da abordagem literária do ataque dos pássaros com relatos de ataques verdadeiros de pássaros em artigos de jornal, a miscigenação de géneros cinematográficos⁵⁶, a referência implícita à tela de Munch são alguns exemplos da forma como Hitchcock explora elementos que os espectadores podem conhecer.

⁵³ Na entrevista a Charles Thomas Samuels, por exemplo, afirma inequivocamente: «*A book, a painting or a piece of music – none of these things has an absolute value. The value is what the viewer, the listener, the reader bring to it.*».

⁵⁴ «É preciso delinear o filme como Shakespeare construía as suas peças, para o público.» (ET, p. 210)

⁵⁵ «Para *The Birds*, por exemplo, cada habitante de Bodega Bay, homem, mulher, velho, criança, foi fotografado para o serviço de adereços. O restaurante é uma cópia exacta do que lá existe. O alojamento da professora primária é uma combinação do apartamento de uma professora real de São Francisco e do alojamento de uma professora titular de Bodega Bay, pois lembro-me que, no argumento, se trata de de uma professora de São Francisco que vem ensinar para Bodega Bay. A casa do quinteiro cujos olhos foram furados pelos pássaros é a cópia fiel de uma casa ali existente, a mesma entrada, o mesmo corredor, o mesmo quarto, a mesma cozinha e, por detrás da janelinha do corredor, o panorama da montanha é exactamente o mesmo.» (ET, p. 190)

⁵⁶ Em *The Birds* poderíamos associar algumas sequências a um género específico, outras a dois ou mais, e teríamos dificuldade de relacionar outras com qualquer género conhecido. O filme começa com uma cena de *screwball comedy* numa loja de pássaros, com o protagonista a fingir que confunde a protagonista com uma funcionários, diálogos com piada e um pássaro que foge da gaiola. O progredir da relação de ambos segue algumas regras dos filmes românticos. A inexplicabilidade dos ataques dos pássaros situa o filme numa zona mais característica do filme de mistério. As cenas de alguns ataques de pássaros, os momentos de espera, as consequências materiais e físicas destes (olhos vazados, sangue, cicatrizes) por exemplo, o ataque a Melanie, relacionam-se mais com filmes de terror. Noutros ataques a destruição engendrada pelos pássaros parece ser tão extensa que se instala a sugestão do caos do apocalipse, recordando um filme-catástrofe. No fim do filme, a protagonista surge totalmente integrada na família por cuja matriarca tinha inicialmente sido rejeitada, o que lembra alguns finais de filmes para toda a família.

Ao contrário daquilo que sugerem as teorias segundo as quais o significado é uma propriedade da materialidade do filme, defendo que o significado no cinema não depende da descodificação de uma cadeia de significação de alegadas unidades, mas deriva de um processo de construção particular do espectador e, portanto, que o problema do significado não pode ser resolvido por uma teoria da semiose filmica. O significado no cinema é um processo que assenta na integração das sensações visuais e auditivas possibilitadas pelos filmes num contexto que lhes confere inteligibilidade. Visto que depende de juízos relativos ao conjunto das normas a que o espectador recorre para conferir inteligibilidade às suas sensações, o significado não é arbitrário mas motivado. Recorrendo a noções adquiridas e partilhadas culturalmente, os espectadores podem justificar as razões pelas quais respondem de determinado modo a um filme.

13. FALAR DE FILMES

Ao longo deste ensaio falei de filmes. Tentei descrever o cinema como uma arte criativa e demonstrar que a experiência de ver filmes é uma actividade racional que se processa a partir de um contexto normativo e justificativo. O primeiro ponto articula-se com o segundo: visto que o cinema é uma arte criativa (como sublinha Hitchcock, os realizadores tentam «criar vida»⁵⁷), defendo que, perante os filmes, os espectadores agem como em face das outras experiências da própria vida: usando aquilo que aprenderam previamente para compreender o que percebem, integrando ocorrências visuais e sonoras sem conteúdo epistémico nos esquemas conceptuais ou culturais que dominam – assim como as personagens do filme *The Birds* tentam compreender e explicar o comportamento dos pássaros por relação com o comportamento humano, através de noções como intenção ou finalidade, e tentando estabelecer nexos lógicos de causa/efeito.

Descrever a experiência do cinema por analogia com estados como a hipnose, o sonho ou a magia, como, por exemplo, Roland Barthes no famoso ensaio «En sortant du cinéma»⁵⁸, parece-me um equívoco: ver um filme não exige aos espectadores um modo de funcionamento

⁵⁷ «Há uma grande diferença entre a criação de um filme e a de um documentário. [...] No filme de ficção o realizador é um deus, deve criar a vida.» (ET, p. 75)

⁵⁸ BARTHES, Roland, *Oeuvres Complètes*, Paris: Seuil, 1993-1995, vol. II

diferente daquele com que agem quotidianamente; uma vez que os filmes não trazem em si significado, compreender um filme depende, não de uma qualquer ligação irracional entre sons e imagens e espectador, mas da capacidade de estabelecer relações lógicas e racionais entre o que se percebe e o que se sabe.

É importante lembrar, como Barthes, que o «fascínio do cinema» não se relaciona apenas com o que está nos filmes mas também com aquilo que o excede. Acontece, porém, que o que excede o filme e é simultaneamente essencial para a sua fruição não é apenas a situação da sala de cinema⁵⁹, mas um contexto muito mais complexo, que inclui coisas simples, como os motivos pelos quais se escolhe ver determinado filme (recomendação de um amigo, trailer, crítica no jornal, resumo na caixa do DVD), e coisas maiores, como a cultura de que o espectador faz parte, a qual lhe fornece o contexto normativo e justificativo que lhe permite integrar racionalmente sons e imagens dos filmes numa descrição (não necessariamente verbal). Ver cinema, neste sentido, coloca em jogo «modos de vida»⁶⁰.

No filme *Morceaux de Conversations avec Jean-Luc Godard*, de Alan Fleischer, o realizador do filme⁶¹ cujo título esta tese evoca diz a dada altura que não acredita que uma relação entre duas pessoas que não gostem dos mesmos filmes possa durar muito tempo. Não sei se Godard está totalmente certo mas, visto que decidimos se gostamos ou não de um filme a partir das mesmas razões pelas quais vivemos de certa maneira ou fazemos certas escolhas em vez de outras, concordo que «gostar dos mesmos filmes» pode ser considerado um sinal da possibilidade de uma boa relação entre duas pessoas e aceito a probabilidade de pessoas que não gostam dos mesmos filmes serem tão diferentes uma da outra que muito poucos acordos ou consensos serão possíveis entre elas. No comentário aparentemente casual de Godard está implícita a mesma noção a que esta tese chega de que ver cinema e falar de filmes são actividades que convocam «modos de vida».

No documentário *All about The Birds* há um momento particularmente interessante em que Rod Taylor descreve com alguma perplexidade a sequência final do filme que

⁵⁹ Aliás, no séc. XXI, com a proliferação do DVD, a experiência de ver cinema depende cada vez menos de uma sala de cinema. (O texto de Barthes é de 1975.)

⁶⁰ No sentido em que Wittgenstein usa a expressão em *Aulas e Conversas*, trad. Miguel Tamen, Lisboa: Cotovia, 1993

⁶¹ *Deux ou trois Choses que je sais d'elle*, 1967

protagoniza, dizendo qualquer coisa como «*E a certa altura eu tenho de abrir uma porta, mas nem sequer há porta. A impressão de porta é conseguida através da manipulação de luz e sombras*». Porque me parece que o comentário aparentemente inofensivo que Rod Taylor faz a seguir sintetiza muito do que se veio defendendo ao longo desta tese, quero usá-lo para concluir: «*Opening a door where there is no door*», «abrir uma porta que não existe», uma porta que ainda não está lá, usar portas que não estão lá, «esta é, para mim», diz ele, «a melhor definição de cinema».

Usar portas que não estão no filme, abrir portas que ainda não existem em nós, parecem-me não só excelentes descrições da actividade de integrar os sons e imagens dos filmes em conceitos que há muito conhecemos ou apenas recentemente aprendemos mas nunca antes associámos, como também formulações felizes para explicar os motivos pelos quais o cinema é tão importante para muitos de nós.

A questão é que ver filmes, falar de filmes, são actividades que nos permitem fazer sentido não só dos sons e imagens do cinema mas também de quem somos. Se falamos de filmes em circunstâncias muito variadas e com discursos diferentes (não só à saída do cinema, não só em teses sobre cinema, mas também em ensaios sobre outros assuntos ou até em circunstâncias aparentemente pouco relacionadas com cinema, usando ou não as palavras das personagens) é porque isso nos ajuda a explicar as razões para certos tipos de preferências, afeições ou comportamentos. Tal como o significado de um filme não existe independentemente das descrições que somos capazes de fazer dele, também quem somos não existe independentemente daquilo que podemos expressar de nós. Ver cinema e falar de filmes ajuda-nos a existir.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AMIEL, Vincent, *Le Corps au cinéma: Keats, Bresson, Cassavettes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1998
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992
- ARNAUD, Philippe, *Robert Bresson*, Paris: Cahiers du Cinéma, 1986
- BARTHES, Roland, *Oeuvres Complètes*, Paris : Seuil, 1993-1995
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Éd. du Cerf, 1975
- BERNANOS, Georges, *Diário de um Pároco de Aldeia*, trad. João Gaspar Simões, Lisboa: Ulisseia, 1955
- BRESSON, Robert, *Notas Sobre o Cinematógrafo*, trad. Pedro Mexia, Porto: Porto Editora, 2000⁶²
- BUÑUEL, Luis, *O Meu Último Suspiro*, trad. Tomás Schmitt Cabral, Lisboa: Fenda, 2006
- CUNNEEN, Joseph, *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*, New York: Continuum, 2003
- CURRAN, Beth Kathryn, *Touching God: The Novels of Georges Bernanos in the Films of Robert Bresson*, New York: Peter Lang Publishing, 2006
- DU MAURIER, Daphne, *The Birds & Other Stories*, London: Virago Press, 2004
- QUANDT, James (ed.), *Robert Bresson*, Toronto: Cinemateque Ontario Monographs, 1998
- QUINE, Willard Van Orman, «Two Dogmas of Empiricism» in *From a Logical Point of View*, Second Edition, Cambridge: Harvard UP, 1999
- SAMUELS, Charles Thomas, *Encountering Directors – Robert Bresson*, Paris, September 2, 1970,
<http://web.archive.org/web/20021130085634/http://members.bellatlantic.net/~vze25jh7/>

⁶² Devido à frequência com que é citado e de modo a facilitar a sua identificação, este livro foi identificado no texto e nas notas de rodapé através da sigla NC, seguida da indicação de número da página de que foi retirada a citação.

SELLARS, Wilfrid, «An Ambiguity in Sense-Datum Theories», in *Empiricism and the Philosophy of Mind*, ed. R. Brandom, Cambridge: Harvard UP, 1997

STERRIT, David, *The Films of Alfred Hitchcock*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993

VAR, *Robert Bresson*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2001

Hitchcock: Diálogo com Truffaut, trad. Regina Louro, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987⁶³

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Aulas e Conversas*, trad. Miguel Tamen, Lisboa: Cotovia, 1993

FILMES CITADOS

All about 'The Birds', real. Laurent Bouzereau, Universal Studios Home Video, 2000 (com transcrição em <http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Documentary: All About The Birds - transcript>)

Au hasard Balthazar / Peregrinação Exemplar, real. Robert Bresson, interp. Anne Wiazemsky (Marie), François Lafarge (Gerard), Philippe Asselin (pai de Marie), Nathalie Joyaut (mãe de Marie), Walter Green (Jacques), Argos Films, 1966

Branca de Neve, real. João César Monteiro, interp. Maria do Carmo (Branca de Neve), Ana Brandão (Rainha), Reginaldo da Cruz (Príncipe estrangeiro), Luís Miguel Cintra (Caçador), Diogo Dória (Rei), Madragoa Filmes, 2000

Der Letzte Mann / O Último Homem, real. F. W. Murnau, interp. Emil Jannings (porteiro), Maly Delschaft (sobrinha), Max Hiller (noivo da sobrinha), Emilie Kurz (tia do noivo), Hans Unterkircher (gerente do hotel), Universum Film, 1924

Deux ou trois choses que je sais d'elle / Duas ou Três Coisas que eu sei sobre ela, real. Jean-Luc Godard, interp. Joseph Gerard (Monsieur Gérard), Marina Vlady (Juliette Jeanson), Annie Duperey (Marianne), Roger Montsoret (Robert Jeanson), Argos Films, 1967

Journal d'un curé de campagne / Diário de um Pároco de Aldeia, real. Robert Bresson, interp. Claude Laydu (pároco de Ambricourt), Jean Riveyre (conde), Adrien Borel (pároco de Torcy), Rachel Bérendt (condessa), Nicole Maurey (Louise), Nicole Ladmiral (Chantal), Martine Lemaire (Séraphita), Union Générale Cinématographique, 1951

L'Argent, real. Robert Bresson, interp. Christian Patey (Yvon), Vincent Risterucci (Lucien), Caroline Lang (Elise), Eôs Films, 1983

Le diable probablement / O Diabo Provavelmente, real. Robert Bresson, interp. Antoine Monnier (Charles), Tina Irrisariri (Alberte), Henri de Maublanc (Michel), Laetitia Carcano (Edwige), Nicolas Deguy (Valentin), GMF, 1977

Les Dames du Bois de Boulogne, real. Robert Bresson, interp. Paul Bernard (Jean), María Casares (Hélène), Elina Labourdette (Agnès), Lucienne Bogaert (Mme. D), Jean Marchat (Jacques), Les Films Raoul Ploquin, 1945

⁶³ Devido à frequência com que é citado e de modo a facilitar a sua identificação, este livro foi identificado no texto e nas notas de rodapé através da sigla ET, seguida da indicação de número da página de que foi retirada a citação.

Morceaux de Conversations avec Jean-Luc Godard, real. Alan Fleischer, 2007

North by Northwest / Intriga Internacional, real. Alfred Hitchcock, interp. Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie-Saint (Eve Kendall), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), James Mason (Phillip Vandamm), Martin Landau (Leonard), Metro Goldwyn Mayer, 1959

The Birds / Os Pássaros, real. Alfred Hitchcock, interp. Tippi Hedren (Melanie Daniels), Rod Taylor (Mitch Brenner), Jessica Tandy (Mrs Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Briffies (Mrs Bundy), Universal, 1963

Procès de Jeanne d'Arc / Processo de Jeanne d'Arc, real. Robert Bresson, interp. Florence Delay (Jeanne), Jean-Claude Fourneau (Cauchon), Roger Honorat (Jean Beaupere), Marc Jacquier (Jean Lemaitre), 1962

Psycho / Psico, real. Alfred Hitchcock, interp. Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Leila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Detective Arbogast), Paramount, 1960

Rear Window / Janela Indiscreta, real. Alfred Hitchcock, interp. James Stewart (L. B. Jeffries), Grace Kelly (Lisa Fremont), Thelma Ritter (Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Paramount, 1954

The Wrong Man / O Falso Culpado, real. Alfred Hitchcock, interp. Henry Fonda (Balestrero), Vera Miles (Rose), Anthony Quayle (O'Connor), Warner Bros, 1957

Un metteur en ordre: Robert Bresson, emissão do programa *Pour le plaisir* dedicada a Robert Bresson, 1966